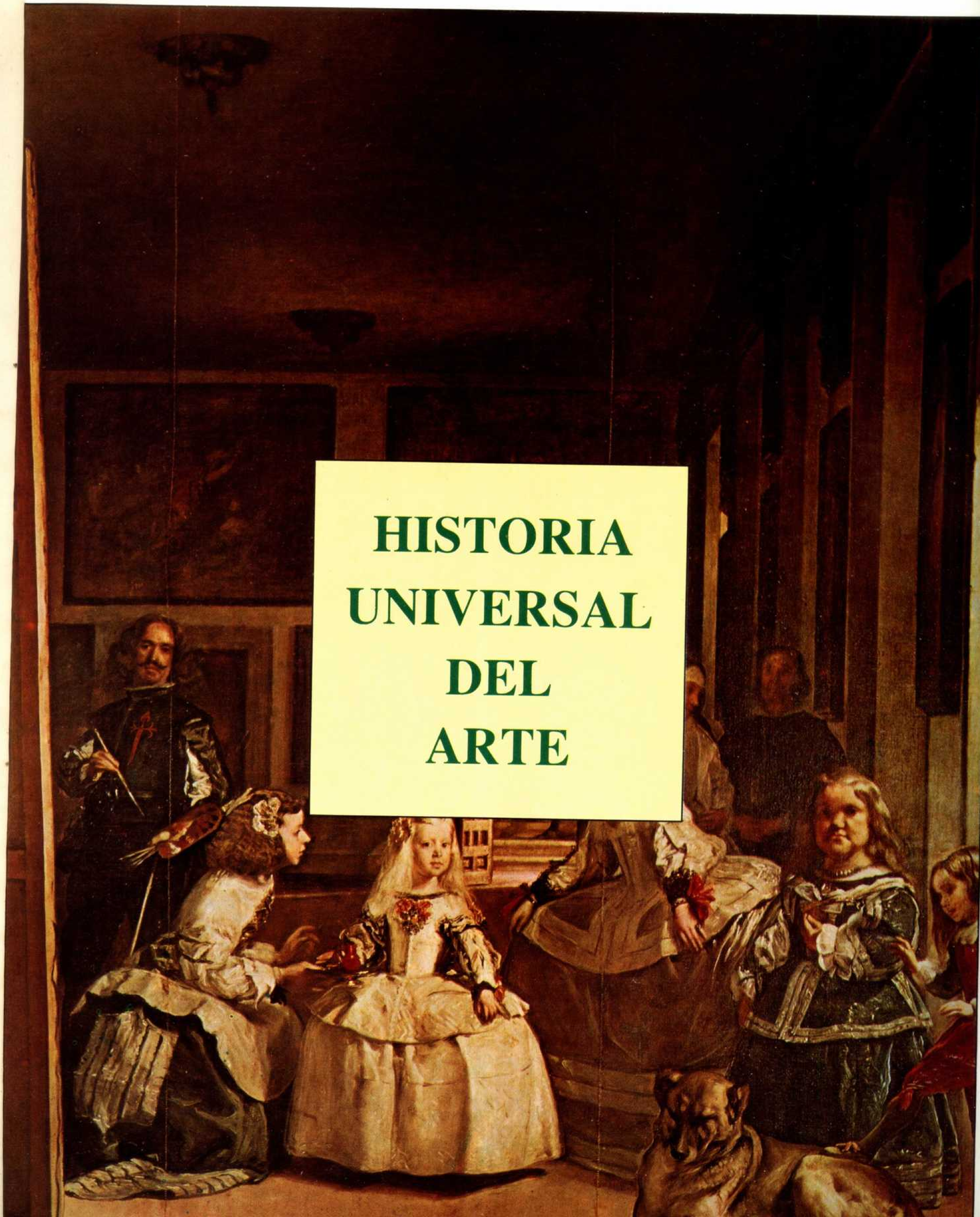
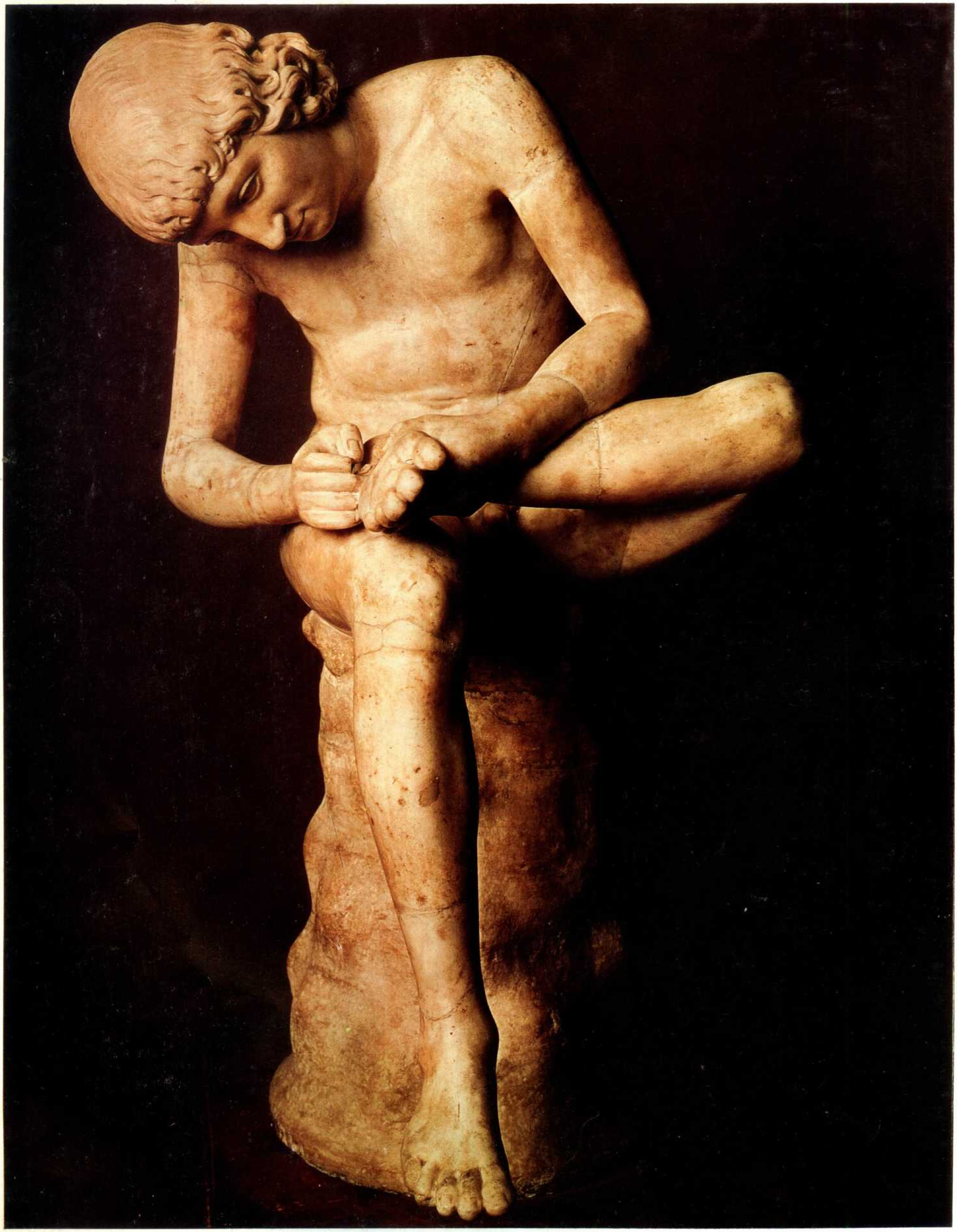
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE







HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

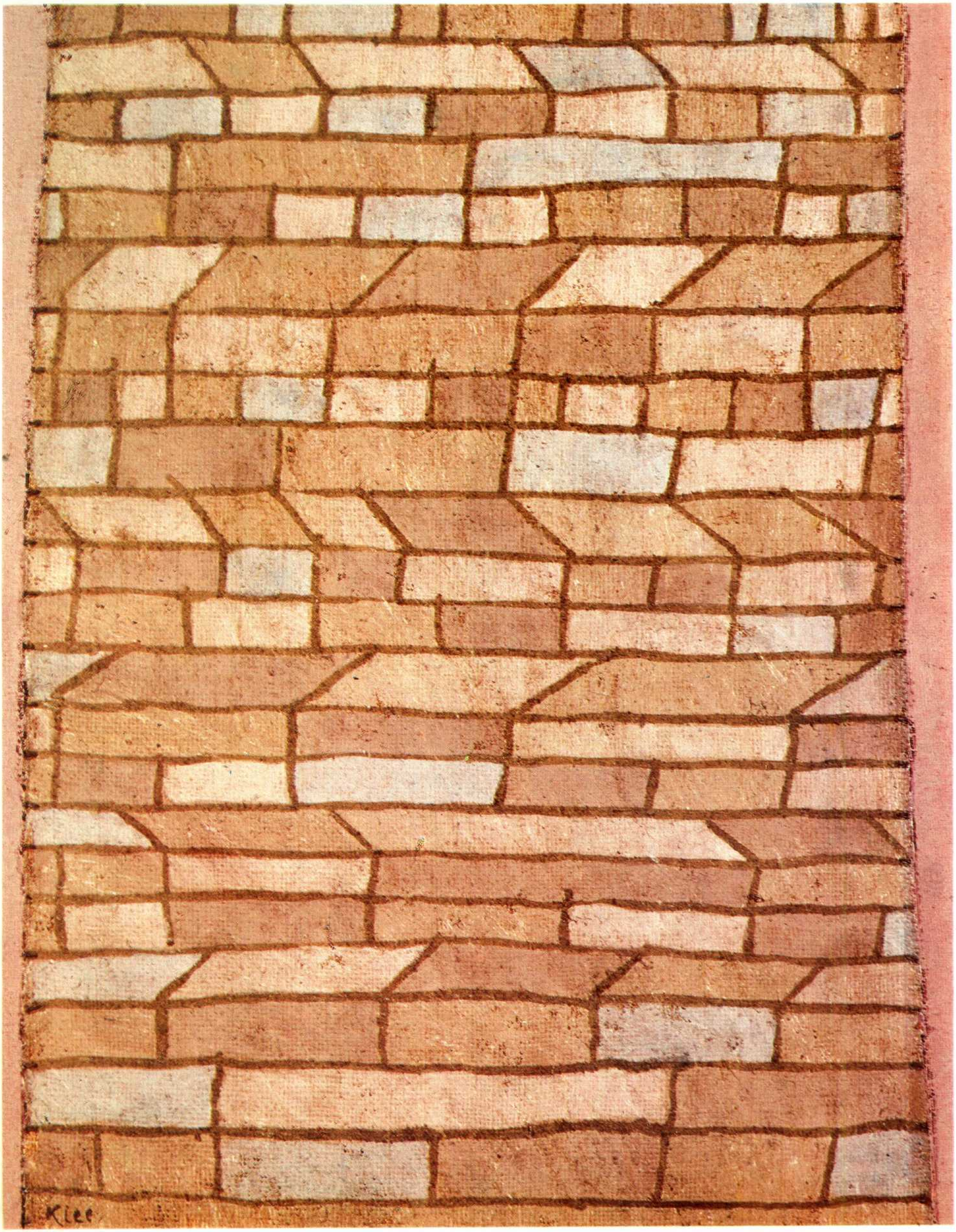


El espinario. Galría Uffici, Florencia.

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

Volumen 1

sarpe



«Aglomerado de barracas» (Paul Klee). Kunstmuseum. Basilea.

Esta obra es una realización de la
División Grandes Obras de SARPE

Redacción
Coordinan la obra:
Juan San Miguel y Carmen Martínez-Ortiz Rey
Versión:
Emilio Germán Muñiz, Ema Rosa Fondevila.
Diseño:
Anita Sand.
Maquetación:
Miguel Alonso y Diego Tapia.
Documentación:
Lucía Sánchez, Archivos Gráficos de SARPE.

Edita
SARPE (Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones), Pedro Teixeira, 8. Madrid-20

Printed in Spain - Impreso en España
Imprime: Alvi, Industrias Gráficas, S. A. - Manuel Luna, 13 - Madrid-20
ISBN: 84-7291-589-1 (tomo I) ISBN: 84-7291-588-3 (obra completa) D.L.-M:965-1984



INTRODUCCIÓN

La HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE no es una obra más de las muchas que se han escrito sobre este inmenso fenómeno. La diferencia estriba en que se ha realizado bajo un punto de vista nuevo, en función de las necesidades y conocimientos del hombre moderno. Para llevarla a cabo hemos partido de un hecho: el arte es un acontecimiento rico y complejo, de intensa vitalidad, que ofrece tantas facetas como una piedra preciosa. Y la humanidad lleva largos años esforzándose en sistematizarlo, convirtiéndolo en información objetiva y ordenada. Este meritorio esfuerzo, que en el pasado dio lugar a obras enciclopédicas muy valiosas, resulta insuficiente para el hombre que ya ha pisado la Luna. En primer lugar, porque se ha dado cuenta de que el arte no es sólo historia y clasificación; en segundo, porque en el ser humano la sed de conocimiento no toca fondo, y la conquista de una respuesta da inmediatamente lugar a una nueva pregunta; y en tercero, porque la técnica y los nuevos métodos de análisis han puesto al hombre en excelentes condiciones para lanzar sobre el arte una mirada lúcida y profunda, en todas las direcciones de la brújula del tiempo. Ante una obra de arte no basta con preguntarse: ¿de qué siglo es?, ¿quién la realizó?, ¿me gusta o no me gusta?.Quedan muchas más cuestiones: ¿de qué materiales está hecha?, ¿cómo era el hombre que le dio vida?, ¿qué técnica y utensilios empleó?, ¿dónde está su mérito?, ¿a qué inquietud humana ha respondido?, ¿la comprendieron sus contemporáneos?, ¿en qué tipo de estética se encuadra...? Y muchas más, a las cuales intenta responder nuestra obra. Estamos convencidos de que somos los primeros en poner al alcance del lector esta variedad de enfoques nuevos, sin los cuales el conocimiento del arte no resulta moderno, ni verdadero, ni hondo. Pero aún así nos creemos haber dado con las últimas respuestas. A partir de nuestros hallazgos, los espíritus inquietos deberán plantearse nuevas preguntas.



Terpsicore. Museo del Prado, Madrid.

CONTENIDO

Análisis cronológico del arte universal. En este primer tomo se hace un amplio recorrido desde el arte Paleolítico hasta el Griego Arcaico. Comprende varios estudios escritos por especialistas, que definen estos períodos con sus peculiaridades culturales. Pueden leerse en conjunto, formando una secuencia cronológica, pero también de modo independiente, ya que se trata de trabajos completos y actualizados sobre el arte de una cultura o período. Estos estudios mayores se alternan con otros más breves, que inciden en pormenores especialmente interesantes de una época, rasgos característicos de un período u obras de arte decisivas.

Estudios mayores

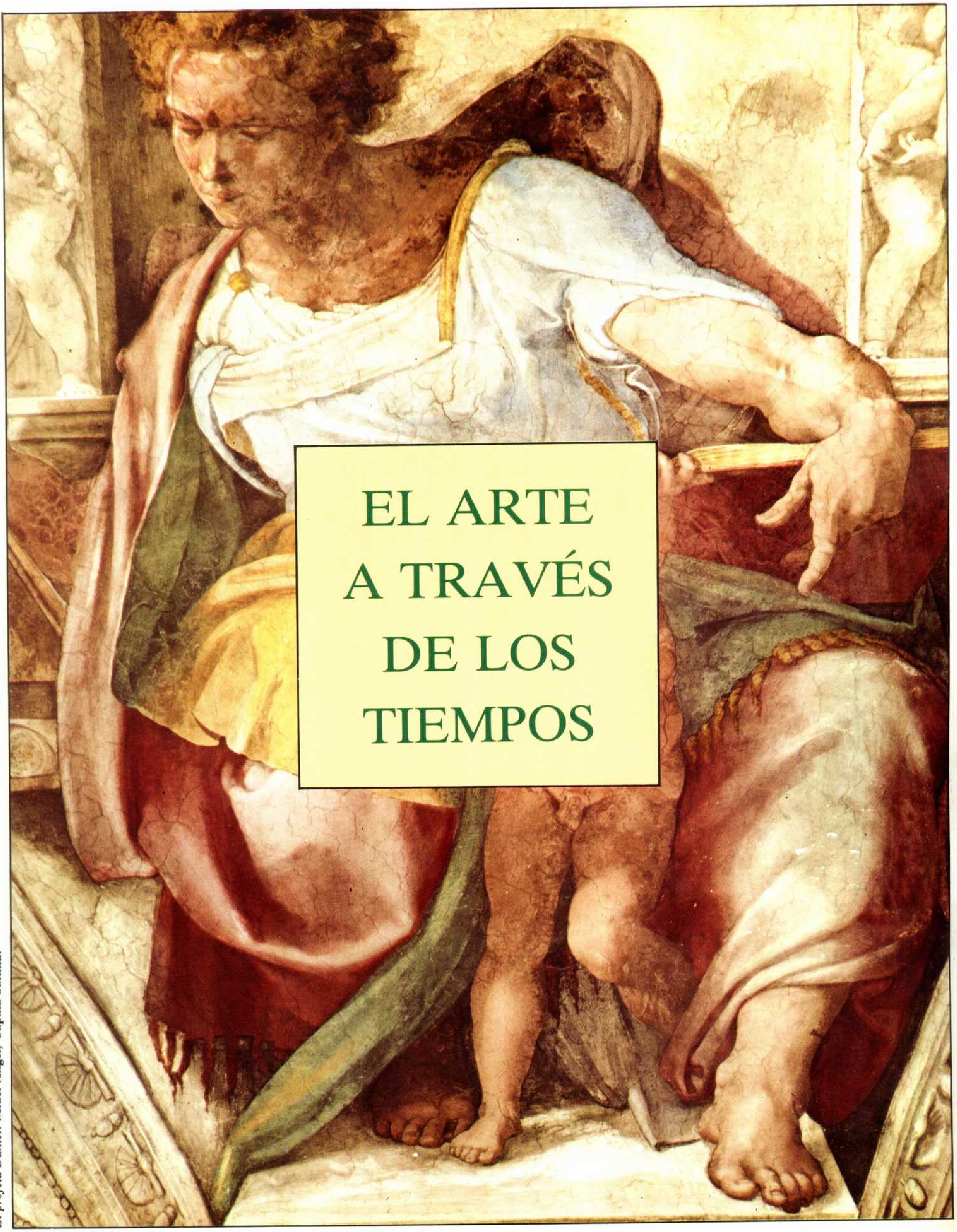
Arte Paleolítico.
Arte Neolítico.
Arte Egipcio.
Arte Antiguo del Oriente Próximo.
Arte de la Edad de Bronce y comienzos de la Edad del Hierro en Europa.
Arte Egeo.
Arte Griego Arcaico.

Estudios menores

Las Venus Paleolíticas.
Cerámica de Gumelnitsa y Vinca.
La Estela Funeraria de Mentuhotep.
La vida cotidiana en figurillas.
La Esfinge en el Antiguo Egipto.
El Estandarte Real de Ur.
El Carro de Culto de Strettweg.
Metalúrgica Micénica.
Los frescos de Tera.
El Vaso de figuras rojas de Eufronios.



EL ARTE A TRAVÉS DE LOS TIEMPOS



El profeta Daniel. **Miuel Angel, Capilla Sixtina.**

I

ARTE PALEOLÍTICO



Un caballo y tres vacas que aparecen pintados en el techo de una cueva de Lascaux.

SE denomina Paleolítico al período de la historia del hombre anterior a la invención de la agricultura, la domesticación de animales o el descubrimiento del uso de los metales. La subsistencia del hombre dependía entonces de la caza y la recolección, modo de vida éste que resultó suficiente por espacio de más de dos millones de años. Sin embargo, el arte no ha tenido un desarrollo tan largo, y solamente se tiene noticias de su existencia a partir de la última etapa, la Superior, del Paleolítico, período que se caracteriza por los cambios tecnológicos que se produjeron hace unos 40.000 años en relación con las herramientas de hueso y pedernal.

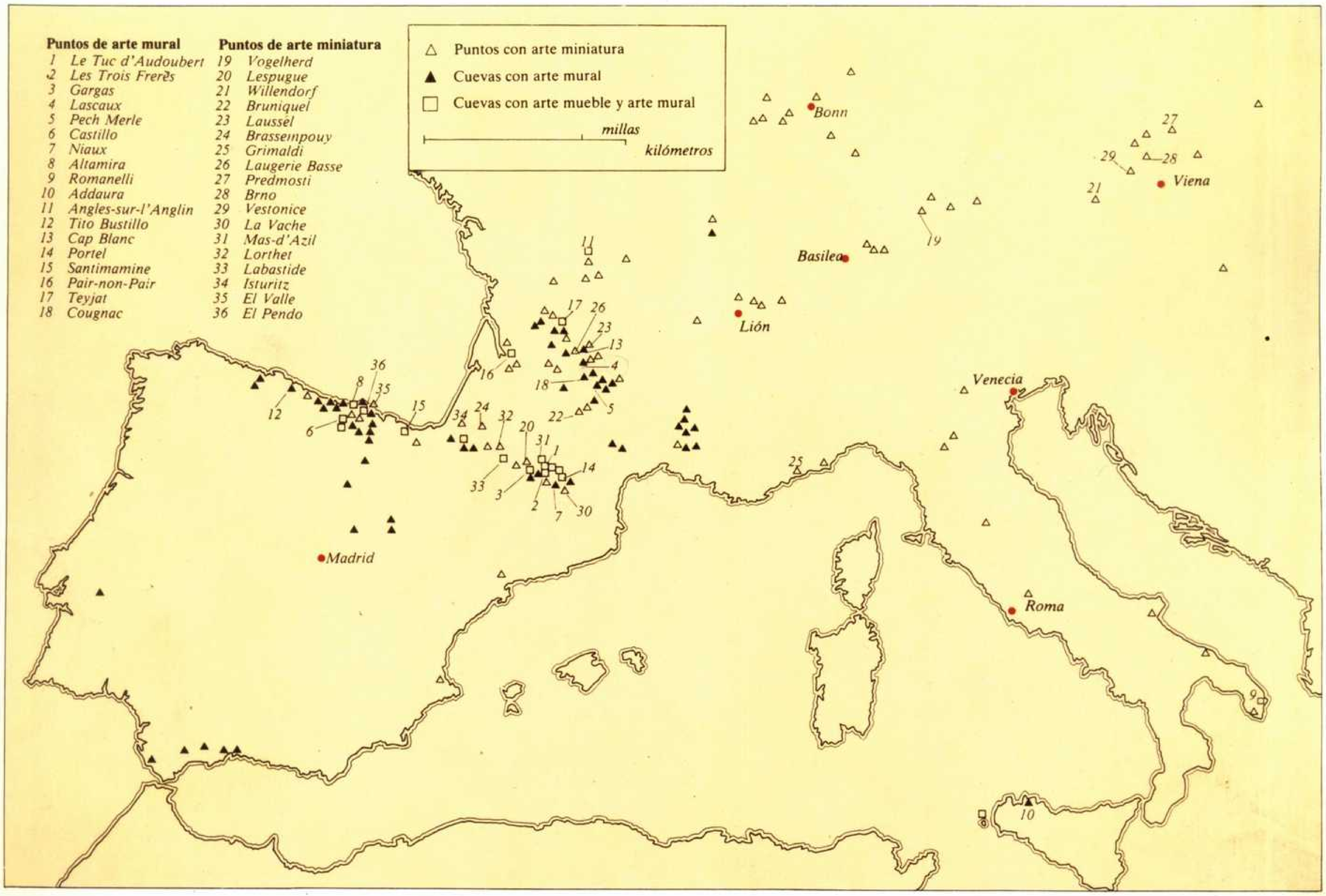
Lo que subsiste del arte de este período presenta dos formas: 1.ª, pequeños objetos hallados entre los desperdicios dejados por los cazadores del Paleolítico en sus campamentos; 2.ª, murales pintados en refugios rocosos y cuevas profundas. El primer grupo se describe como «arte mobiliario» y como «arte miniatura». El tamaño de estas piezas constituye un claro reflejo de la economía nómada de sus artífices, pues para un nómada toda posesión que sobrepase unas dimensiones determinadas representa una carga.

El arte miniatura cuenta con figurillas tridimensionales de animales y mujeres, piezas de hueso, marfil o piedra con grabados naturalistas o esquemáticos trazados sobre ellas, así como numerosas herramientas minuciosamente ornamentadas. Como es evidente, sólo han llegado hasta nosotros los objetos elaborados con los materiales más duraderos. Quizá existieron muchos objetos decorados de madera o piel, pero no han subsistido.

El arte mural se encuentra en cuevas con luz natural. En algunos casos está constituido por bajorrelieve y en otros casos, en cuevas más profundas, por grabados y pinturas. Los pigmentos utilizados son manganeso, carbón y ocres, con una gama de colores rojo, negro, marrón, amarillo y, en muy raras ocasiones, púrpura. En este arte mural se representan motivos tanto naturalistas como esquemáticos, consistiendo los primeros casi exclusivamente en animales, sobre todo herbívoros grandes, como caballos, bisontes y mamuts. Los elementos esquemáticos son signos. Gran parte de estas pinturas son muy hermosas y están muy bien terminadas; en su contexto resultan doblemente sorprendentes por su calidad y por su carácter, pues muy pocos pueblos primitivos explotan el elemento naturalista en arte.

Al arte paleolítico le corresponde una duración superior a los 20.000 años, aproximadamente en el período entre hace 30.000 y 9.500 años. Los primeros objetos de arte datables de que disponemos se atribuyen a la cultura Auriñaciense (variante geográfica inicial dentro del Paleolítico Superior) y se encontraron en Vogelgerd, Alemania Occidental, en un

Distribución geográfica de los principales puntos donde se encuentran restos artísticos del Paleolítico.



nivel fechado a más de 30.000 años a. de C. Una de las características del arte peleolítico es su homogeneidad, así como su fidelidad a fórmulas. Los dibujos rupestres, por ejemplo, se adscriben a un inventario concreto y éste persistió con muy pocos cambios a lo largo de todo el período en el que se decoraron cuevas. Tal continuidad durante un período tan largo resulta única en la historia del arte, y la única explicación que hay para ella es que refleja la estabilidad social que suponemos en sus creadores.
Aparte del hecho de que todos ellos fueron miembros del género *Homo Sapiens* (hombre moderno), no sabemos quiénes eran aquellos hombres y, por ello, en ausencia prácticamente absoluta de material esquelético, nos vemos obligados a agruparlos de acuerdo con los tipos de sus herramientas. Asimismo, resulta prácticamente imposible identificar a los artistas, aunque podríamos hablar del «Pintor del techo de Altamira» y podemos reconocer la marca de una misma mano en determinados objetos (dos lanzadores de venablos, por ejemplo, en Bruniquel, en Tarn-et-Garonne y Laugerie Basse, Dordoña, Francia). Sin embargo, resulta bastante probable que todas las tribus, o muchas de ellas en el Paleolítico Superior, tuvieran un especialista. Los aborígenes australianos, que viven en un medio mucho más pobre que el que prevalecía en el Paleolítico Superior, han encontrado medios para mantener a un hombre cuya única ocupación es hacer y reparar herramientas. Análogamente, un grupo del Paleolítico Superior podría haber mantenido a un fabricante de herramientas y decorador, cuyo trabajo quizá incluía pintar una cueva próxima o grabar su pared.
El arte paleolítico en sí constituye el comienzo del arte, pero las piezas más antiguas que conocemos no son necesariamente los primeros esfuerzos artísticos del hombre. Las figuras de Vogelgerd, por ejemplo, aparecen ya tan terminadas, que quizá deberíamos considerarlas como los primeros objetos subsistentes hechos de material durable (en este caso de marfil de mamut), que estuvieron precedidos por una serie experimental en madera. En un lapso de 20.000 años, todas las técnicas se encuentran en todos los períodos; es decir, que la escultura no precedió a la obra bidimensional, ni el grabado a la pintura. Sin embargo, en Europa Occidental los últimos períodos son los más ricos, sobre todo los que van asociados a las etapas Central y Posterior del Magdaleniense (otra variante industrial del Paleolítico Superior, que toma su nombre, como la mayoría de estas denominaciones, de un punto típico en Francia).
De igual modo que no tuvo precursores, el arte paleolítico tampoco poseyó descendientes directos: las culturas del Mesolítico, que siguió al Paleolítico en Europa, produjeron poco arte y de tipo simple y rudimentario. Con la excepción de la pintura narrativa de las cuevas del Levante español, que sólo posee vínculos dudosos con el arte paleolítico, la tradición naturalista murió por completo al término de la última época glacial.
Así como el contenido del arte paleolítico es constante, su distribución es limitada. Se encuentra restringida al Hemisferio Norte del Viejo Mundo y a ciertas regiones dentro de esa área, aunque los productos de las industrias del Paleolítico Superior, con las que está asociado, poseen una distribución mucho más amplia. El arte miniatura se encuentra en España, sobre todo en la región del Cantábrico; en Francia, principalmente en Aquitania y los Pirineos; en Italia, en Europa Central y del Este, en Ucrania, y el valle del Don; y en Siberia, cerca del lago Baikal. Culturalmente, esta distribución constituye dos grandes grupos: el grupo occidental, en el que se encuentran España, Francia y Suiza, y el oriental que incluye Italia,



Estatuilla de marfil de un caballo, hallada en un depósito auriñaciense de Alemania.

Europa Central, Rusia Europea y Siberia. Las artes de estos dos grupos muestran gran similitud, siendo su diferencia principal que en el Este solamente se conoce su forma miniatura y es fundamentalmente tridimensional, mientras que en Occidente la existencia de arte mural intensifica el factor bidimensional y enriquece el total.
El arte mural, por su naturaleza, exige su localización en cuevas o refugios rocosos, pero, de hecho, la presencia de formaciones de piedra caliza no determina la distribución de esta forma de arte que se concentra en la Dordoña, Pirineos Franceses y Provincias Cantábricas de España. Existen cuevas adecuadas en otros puntos, como Moravia, pero con la excepción de Krapova, en los Urales, no se conoce pintura alguna fuera de Francia y España, y muy pocos grabados. Existe un grupo de cuevas grabadas en el sur de Italia y Sicilia, siendo las más famosas la Grotta Romanelli cerca de Otranto y Addaura cerca de Palermo, pero su estilo se aproxima más al grupo cultural oriental que al occidental. El hecho de que los ejemplos más antiguos de arte, ya sea miniatura o mural, se encuentren ampliamente dispersos, ofrece mayor respaldo aún a la idea antes expuesta de que las piezas de arte más antiguas de que disponemos no son las primeras que se hicieron.
Las primeras piezas del arte paleolítico que se reconocieron como tales fueron excavadas en Francia o mediados del siglo XIX. Una vez que Darwin hubo establecido la antigüedad del hombre, la búsqueda de restos humanos pasó de las fosas de grava del Somme a los refugios rocosos del Perigord, ricos en depósitos del Paleolítico Superior. Hacia 1878, se había recuperado un número suficiente de piezas de arte miniatura como para llenar una vitrina en la Exposición Universal de París: suscitaron un gran interés. En la década de 1890, Piette y otros ampliaron la búsqueda de los Pirineos. Disponemos de un gran cuerpo de objetos de arte gracias a estas excavaciones del siglo XIX, aunque, debido a la pobreza de aquellos primeros métodos de excavación, poseemos pocos datos científicos sobre ellos.
El arte miniatura en el Este constituye un descubrimiento mucho más reciente; con la excepción de Predmost, en Moravia, donde se cavó por vez primera en 1880, todos los puntos importantes han sido explorados en este siglo y, en comparación con Occidente, todavía son poco numerosos.
En Francia, el arte miniatura fue aceptado sin problemas como la obra del «hombre de las cavernas primitivo», pero resulta muy interesante el hecho de que el arte mural se rechazara firmemente en un principio. Es cierto que rara vez pueden establecerse sus fechas, a no ser por medios comparativos. Es decir, que el arte miniatura se encuentra

en estratos acumulados de desechos domésticos, mientras que el arte mural permanece descubierto en la pared de una cueva o en un refugio, excepto en algunos casos en los que los desechos se han acumulado contra un muro, dando una fecha terminal. Sin embargo, tales pruebas existen y, dado que los dibujos que aparecen en piezas de arte miniatura son similares a los que aparecen representados en cuevas, resulta difícil entender por qué los estudiosos del siglo XIX, habiendo aceptado los primeros, repudiaron los segundos. La historia del descubrimiento de Altamira, en el Norte de España, es bien reconocida. Se trata de un famoso techo que presenta bisontes y otros animales, pintados con una maravillosa utilización de los altibajos naturales del techado de piedra. Las siluetas accidentales sugirieron al artista del Paleolítico que debía pintar numerosos bisontes yacentes y hacer uso de las proyecciones de la piedra para añadir la ilusión del relieve a cada representación pictórica. Estas figuras son policromas y quizá constituyan la obra más avanzada y elegante que se conoce del Paleolítico. Su descubridor moderno, el Marqués de Sautuola, creyó en su autenticidad y origen paleolítico, pero no pudo convencer a nadie de ello. De hecho murió sin poder justificar sus opiniones, aunque descubrimientos posteriores a la fecha de su fallecimiento han obligado a los arqueólogos a aceptar que Altamira y otras cuevas similares son genuinas y poseen gran antigüedad. Quizá fuera precisamente la calidad de las pinturas de Altamira lo que hizo que resultase inaceptable como obra del hombre primitivo, o quizá fuera que esta forma de pintura que es casi familiar y fácil de entender en el siglo XX, tras el impacto de Matisse, por ejemplo, fuera totalmente ajena a los ojos del siglo XIX. Cualquiera que fuese la razón, Altamira, una de las cuevas más bellas de todo el Paleolítico, no fue unánimemente aceptada hasta 1902, 23 años después de su descubrimiento. Una vez efectuada esta breve consideración de la historia moderna del arte Paleolítico, pasemos a examinar el estado actual de los conocimientos sobre él. En Europa oriental, central y occidental, existen 14, 18 y 71 puntos, respectivamente, que



Bisonte pintado en el techo de las cuevas de Altamira.



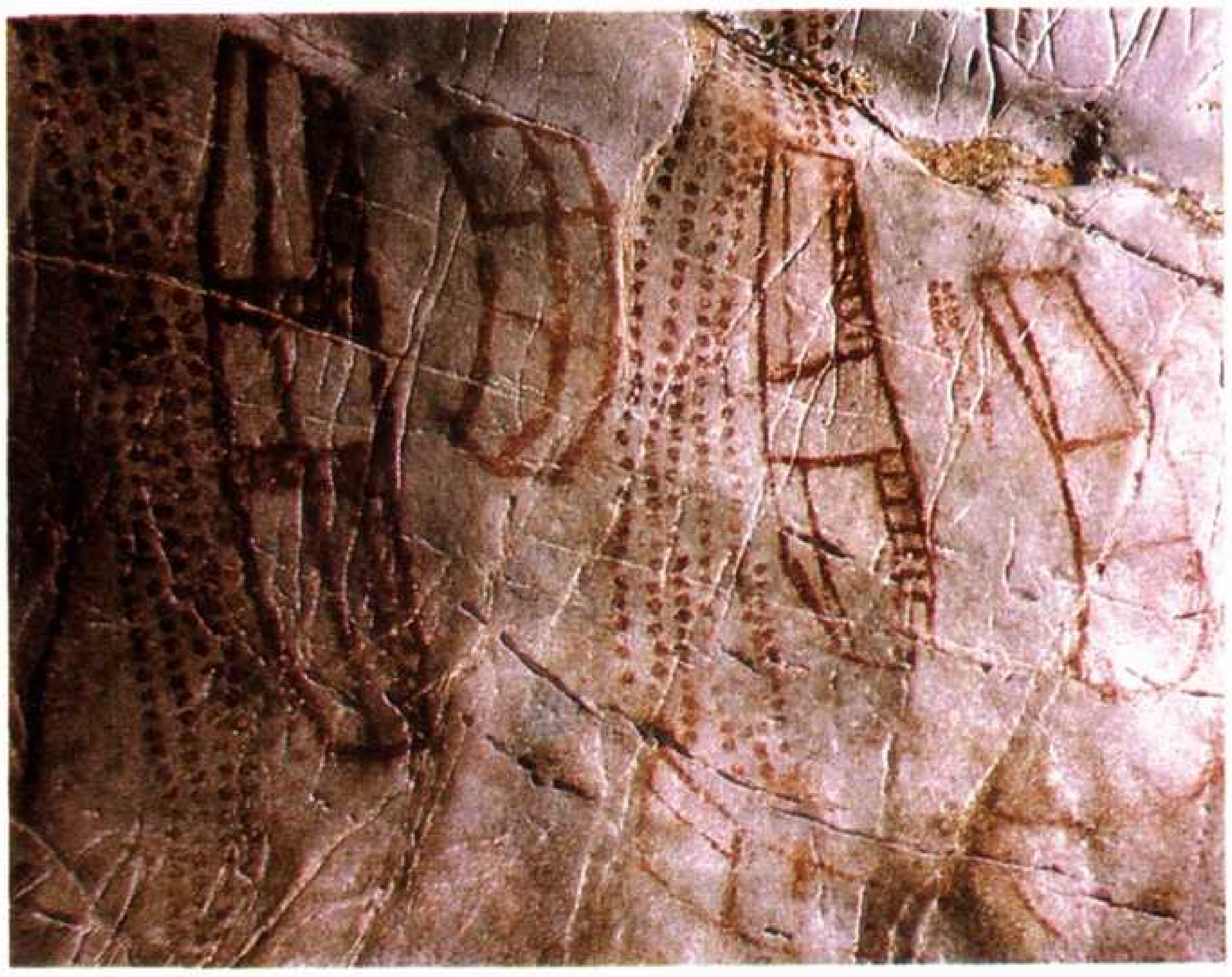
Renos tallados sobre asta del mismo animal; Briniquel (Francia). Museo Británico, Londres.

presentan piezas de arte miniatura en cantidades significativas, mientras que en Europa occidental hay más de 80 cuevas decoradas de gran importancia y otras tantas menos relevantes. A partir de todo ello, aunque todavía sea extremadamente inadecuado, podremos intentar algún análisis de estilos y cronología.

El arte miniatura se encuentra tanto en provincias culturales del este como del oeste. Los puntos situados en Europa central y Rusia europea, aunque son pocos, a menudo son muy ricos, y probablemente sean las Venus la serie más famosa de objetos que se conocen de ellos. Son figurillas femeninas desnudas, normalmente de menos de 8 cm. de altura, hechas de piedra o marfil, y en las que se exagera mucho determinados rasgos a expensas de otros. Los pechos, las nalgas y el estómago suelen ser voluminosos, mientras que las manos, los pies y los rasgos faciales no aparecen representados. Su fisonomía es de ancianas, más que de jóvenes, y, a pesar de aparecer tan gruesas, pocas pueden ser descritas como embarazadas. La Venus de Willendorf, en Austria, constituye un ejemplo muy típico, y existe una serie notable hallada en Kostienki, a orillas del Don (URSS), y en dos puntos cercanos, Avdeevo y Gagarino, así como en Dolni Vestonice (Checoslovaquia).

No todas las Venus son gordas, ni todas son figurillas femeninas; por ejemplo, se encontró una figura masculina de marfil en la tumba de un hombre adulto en Brno (Checoslovaquia). Sin embargo, todas las figuras están asociadas a yacimientos y, debido a su enclave dentro de las casas, con mucha frecuencia cerca de la chimenea o agrupadas a un lado, se considera la posibilidad de que quizá fueran guardianes de la casa, cuya importancia fuera doméstica en lugar de erótica.

La mayor parte de las Venus son muy naturalistas, aun cuando presenten esas formas tan exageradas, pero con el tiempo se fueron desarrollando síntesis muy esquemáticas y estilizadas de estas figuras. En Mezin (Ucrania), tales figuras estilizadas fueron cubistas, con patrones decorativos de ondas y grecas. Estos patrones geométricos se utilizaron en el Este para la decoración de ornamentos, tales como los brazaletes de marfil de Mezin, e incluso para herramientas. Los diseños son a menudo complicados y están magníficamente ejecutados sobre el marfil o el hueso con una punta de pedernal afilada. También se conocen unos cuantos grabados de animales sobre estos materiales y numerosas estatuillas de animales, normalmente de greda. Con frecuencia, solamente subsisten fragmentos, como en Kostienki (Rusia), pero en Dolni Vestonice (Checoslovaquia), donde son muy numerosas, se han



Signos con forma de garrote encontrados en las cuevas del Castillo.

encontrado algunas figuras completas. Aquí las hicieron de un compuesto de barro y las cocieron en hornos.

Las Venus son más numerosas y presentan una mayor variedad en el Este, lo que sugiere que ésta fue el área de origen del culto, pero también aparecen en Europa occidental en fecha similar, es decir, a comienzos del Paleolítico Superior, aproximadamente entre el 26000 y el 24000 a. de J.C. Igual que en el Este, es común encontrar un grupo de Venus en un mismo punto, y de hecho se han hallado tales grupos en Grimaldi (Costa Azul) y en Brassempouy (Las Landas francesas); también hay varios hallazgos singulares: la estilizada Venus de Lespugne, en el Alto Garona (Francia), constituye un ejemplo. Las Venus occidentales son similares a las orientales y siguen este último patrón de estilización, realizando finalmente una transición al arte mural, como en Anglessu L'Anglin, en Vienne (Francia), donde, sobre el friso, se encuentran talladas tres medias figuras entre los animales.

Se utiliza decoración esquemática en herramientas y ornamentos en Europa occidental, pero es aquí donde la tradición naturalista atraviesa su máximo desarrollo y esto se refleja tanto en el arte miniatura como en el arte mural. Aparecen grabados de animales en piezas no manufacturadas y sobre herramientas de hueso y asta, y se utiliza la entalladura de bajorrelieve y relieve. Se conocen piezas decoradas pertenecientes a todas las épocas del Paleolítico Superior, en Francia y España, pero más del 80



Cabeza de caballo grabada en la pared de una cueva de Lascaux.

por ciento de tales obras, que son también las de mayor calidad, pertenecen a las épocas media y última del Magdaleniense; esto es, entre el 13000 y el 8000 a. de J.C. Gran parte de la obra más bella se encuentra sobre herramientas de asta, de uso personal, como arrojadores de venablos o suavizadores de correas, más que sobre objetos desechables, como puntas de jabalina. Por ejemplo, los arrojadores de venablos están cuajados de tallas tridimensionales de animales, los suavizadores de correas están decorados con cabezas y cuartos delanteros tallados, y las costillas constituidas en espátulas presentan decoraciones a base de cabezas de animales o peces.

El IV Magdaleniense es un período especialmente rico; no solamente hay cierto número de objetos y técnicas peculiares de este período, sino que además el modo en que se dibujan los animales es elaborado y estilizado, con mucho sombreado y rellenado. Tras este período, aunque su inventario es muy reducido, el arte miniatura desarrolla un estilo más libre y vivo, con escenas narrativas ocasionales, combinaciones nada realistas, y algunos ensayos en materia de perspectiva.

Muchos de los puntos más ricos en arte miniatura se encuentran en las faldas de los Pirineos franceses, por ejemplo, La Vache, Mas-d'Azil, Lorthet y Labastide, mientras Isturitz está bastante más al Oeste, en el País Vasco. Dos yacimientos más hacia el Norte, Laugeris Basse y Bruniguel, están estrechamente asociados al grupo pirenaico, y hay dos puntos muy ricos en el norte de España: El Valle y El Pendo (cerca de Santander).

El arte miniatura se encuentra solamente en lugares de habitación cotidiana; pero el arte mural, aunque a veces también se encuentre allí, fundamentalmente servía para crear santuarios en cuevas profundas. Algunos de estos muros pintados o tallados están en ríos subterráneos extintos o de difícil acceso y en posiciones difíciles de ver. En ningún momento se habitaron estas cuevas, y probablemente eran poco frecuentadas. No obstante, muchas de las cuevas más bellamente decoradas, tales como Lascaux (Dordoña, Francia) y Niaux (Ariege, Francia), pertenecen a este grupo.

Es probable que, en un principio, todo refugio del Paleolítico dispusiera de una cobertura pintada o tallada, pero aparte de unos cuantos fragmentos caídos al suelo hoy día no conservamos ninguna pintura, a excepción de la cueva recientemente descubierta de Tito Bustillo en Ribadesella (España), donde una roca sellaba la zona habitable y su cobertura pintada. Existen numerosas tallas en roca, bajorrelieves en frisos, siendo quizá los más bellos el de Angles-sur-l'Anglin de Vienne (Francia) o los caballos de Cap Blanc, en la Dordoña. El trabajo necesario para crear estas tallas en piedra caliza con picos de pedernal debió de haber sido tremendo. Es probable que no se intentara en cuevas profundas, pero la escultura no está totalmente ausente de éstas. En el Tuc d'Audobert (Pirineo Central, Francia) hay dos magníficos bisontes modelados en barro que fueron sacados del suelo próximo a la cueva.

Cuando la gente habla del arte paleolítico, normalmente suele referirse a las cuevas pintadas y probablemente considera como típica Lascaux, en la Dordoña. Sin embargo, el aspecto más llamativo de Lascaux es que la cueva encierra un rasgo casi único: que está decorada como una unidad. En la mayoría de las cuevas, las pinturas no

están dispuestas de ese modo; tan sólo se encuentran decoradas ciertas partes de la cueva que, a menudo, pasan desapercibidas; el dibujo de un animal no está situado, en relación a otro, con respecto a su tamaño o disponibilidad de espacio, de forma que, con frecuencia, se superponen, o se confunden; algunos no están terminados y otros pueden aparecer al revés.

De las especies animales dibujadas, los caballos son los más numerosos, seguidos del bisonte, el buey, el mamut, el ciervo, el rebeco, las figuras antropomórficas y los carnívoros; los peces son raros, las aves casi desconocidas. Hay unas cuantas cuevas que presentan una serie de improntas de mano. Gargas, en los Pirineos, es famosa por ellas, y, en determinadas áreas o en determinados períodos, abundan los signos. Estos signos son esquemáticos; pueden ser cuadrangulares, en forma de abrazadera o compuestos de grupos de puntos o líneas, y dan alguna indicación de agrupación local del arte de la cueva. Los signos cuadrangulares, por ejemplo, están limitados al área de la Dordoña, mientras que los signos en forma de garrote se encuentran en fecha posterior en los Pirineos y en España.

No resulta fácil establecer una cronología para el arte de las cuevas; el estilo probablemente constituya la guía más segura. Los animales de gran cuerpo y pequeña cabeza de Pech Merle (Lot, Francia) y Lascaux son más antiguos y poseen afinidades con los frisos de bajorrelieves, mientras que las pulcras figuras negras de Niaux y Portel (Ariege, Francia) o Santimamiñe (España) poseen un característico estilo del Magdaleniense Medio. Hace cincuenta años, el abate Brevil intentó confeccionar una clasificación detallada del arte de las cuevas en función del estilo y las superposiciones, y concluyó que había dos ciclos en su desarrollo, pero esta idea no tuvo aceptación; lo mismo que en el caso del arte miniatura, aquí parece adecuado un solo ciclo.

Existen cuevas decoradas que datan de muy antiguo, pero las pruebas actuales sugieren que el empleo de cuevas profundas tuvo una vida muy corta. Los refugios rocosos y las cuevas habitables poco profundas decoradas pertenecen a épocas antiguas o tardías, tales como Pair-non-Pair (Gironde, Francia) o La Mairie en Teyjat (Dordoña, Francia), mientras que en el período Magdaleniense Medio (aproximadamente del 15000 al 14000 a. de J.C.) se puso de moda decorar cuevas cada vez más profundas y de acceso

Mamut de Pech Merle.

Bisonte de las Cuevas de Altamira, Santander.







bien difícil. Lascaux, que data de 15.000 años atrás, Pech Merle o Cognac (Lot, Francia) están entre los primeros de esos santuarios profundos, mientras que Niaux, Le Portel y las cuevas de Volp (Les Trois Frères, Le Tuc d'Audoubert, en Francia) en los Pirineos y el grupo español de Monte Castillo, cerca de Santander (Castillo, Monedas, Pasiega, Chimeneas) se encuentran entre las últimas, lo mismo que Altamira. Por su estilo, se ve claramente que algunas cuevas pertenecen a un solo período, como sucede con la de Niaux; otras, tal como la de Castillo, se usaron durante largo tiempo y muestran una sucesión de estilos. La mayoría son difíciles de alcanzar y por lo tanto no pudieron usarse diariamente; parece ser que las cuevas profundas se abandonaron al final del Magdaleniense y se prefirieron una vez más los santuarios al aire libre, en los que hay grupos de planchas grabadas o grabados en las paredes.

Breuil y sus contemporáneos estaban interesados en el contenido y el estilo del arte mural, pero no supieron ver dibujos con significado en su conjunto.

Llegaron a la conclusión de que lo importante era la creación de cada dibujo individual y que las especies de animales que se representaban, la mayoría animales comestibles, sugerían que este arte era una magia propiciatoria para la caza, opinión apoyada en el hecho de que aparecen flechas dibujadas en los costados de algunos animales. Durante algún tiempo, esta explicación pareció acertada, pero los recientes trabajos de Leroi-Gourhan y otros la han puesto en duda. Leroi-Gourhan ha estudiado especialmente el conjunto de las pinturas rupestres y ha llegado a la conclusión de que están muy lejos de ser casuales: en realidad, considera que se atienen a determinadas fórmulas. Ciertos animales, por ejemplo caballos y bovinos, tienen una importancia principal y ocupan posiciones centrales. Otros, tales como el íbex y el mamut, están situados en la periferia y tienen una importancia secundaria; las superposiciones, los perfiles sin terminar, los signos de diversas formas, todos tienen su lugar determinado y la fórmula puede hallarse repetida a intervalos varias veces en una misma cueva. La principal virtud de esta interpretación es que tiene en cuenta elementos tales como las superposiciones, las figuras humanas y otros signos que no quedaban explicados con la magia propiciatoria. Algunos signos pueden interpretarse como trampas, garrotes o incluso casas, pero esto no invalida las conclusiones de Leroi-Gourhan. Hay más objeciones a la teoría de la magia propiciatoria. En primer lugar, las pruebas arqueológicas demuestran que el reno era la principal presa de los cazadores del Paleolítico Superior y, sin embargo, se le representa muy poco en el arte. En segundo lugar, a pesar de que el clima y las especies animales variaron mucho a lo largo del Paleolítico Superior, el repertorio de animales representados en el arte es notablemente constante.

Y, por último, investigaciones etnográficas actuales sugieren, por analogía, que el Paleolítico Superior fue un período de considerable abundancia. Sabemos que aunque el clima era periódicamente muy duro, la vegetación y los animales de gran tamaño eran muy abundantes y podemos deducir que, lejos de estar amenazado por la inanición, el hombre del Paleolítico no necesitaba hacer súplicas para que la comida fuera fácil de conseguir. La creación de santuarios en cuevas sugiere que el arte del Paleolítico tenía una

Pintura rupestre de la Cueva de Cogull, Museo Arqueológico, Barcelona.



Poney de una cueva de Niaux.

importancia mágica o religiosa, mientras que su calidad, su homogeneidad y su duración suponen unos vínculos sociales de gran fuerza. Podemos concluir, pues, que no era simplemente decorativo, sino que tuvo una importancia social grande y continuada. Puede suponerse que el arte miniatura es una expresión que se vale de diferentes medios y se halla en distintos lugares, pero que expresa las mismas creencias que el arte mural.

Los paralelos etnográficos son de poca ayuda para explicar el arte paleolítico, aparte del hecho de que el arte aborigen australiano sugiere que sus significados pueden ser muy complejos. Leroi-Gourhan cree que el limitado y repetido número de animales en el arte mural constituye un mitograma y que lo que vemos puede representar únicamente un medio para un significado acerca del cual sólo podemos hacer conjeturas; cree que quizá signifique una síntesis del universo.

El Paleolítico es un período del que no conocemos la historia social; estudiamos su arte para conseguir algún atisbo de la mentalidad de sus creadores. De este modo nos enfrentamos con la obra de artistas que podían concebir y ejecutar perfectamente una fórmula, que dominaban todos los problemas de reducir tres dimensiones a dos y que podían crear con facilidad una imagen por medio de un ideograma. Además, por el desarrollo y la duración del arte podemos deducir un grado considerable de armonía social. El arte paleolítico representa una tradición artística y religiosa ininterrumpida que duró unos 20.000 años, fenómeno que jamás se volvió a dar.

Para mayor información:

Abramova, Z. A.: «Paleolithic Art in the U.S.S.R», *Arctic Anthropology* IV n.º 2 (1967), pp, 1-179. Breuil, H.: *Four Hundred Centuries of Cave Art,* Montignac (1952). Giedion, S.: *The Eternal Present: the Beginning of Art,* New York and London (1962). Graziosi, P.: *Paleolithic Art,* London (1960). Leroi-Gourhan, A.: *The Art of Prehistoric Man in Western Europe,* London (1968). Marshack, A.: *The Roots of Civilization,* London (1972). Naber, F.; Berenger, D. J. and Zalles-Flossbach, C.: *L'Art Parietal Paléolithique en Europe Romane* pts. 1 and 2 (3 vols.), Bonner Hefte zur Vorgeschichte, nos. 14-16, Bonn (1976). Sieveking, A.: *The Cave Artists,* London (1979). Ucko, P. and Rosenfeld, A.: *Paleolithic Cave Art,* London (1967). Biedermann, Hans.: *Culturas megalíticas.* Bilbao Moretón. *Arte Rupestre Paleolítico:* Simposio Internacional de Arte Rupestre, 1970. Santander, *Patronato de Cuevas Prehistóricas,* 1972. Martínez-Casanueva Viqueira, Juan A.: *El Paleolítico: el arte como magia.* El Escorial, Madrid, 1971. Cabré Aguilo, Juan: *El arte rupestre en España.* Madrid, Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1915. Kühn, Herbert: *El arte rupestre en Europa.* Barcelona, Seix y Barral, 1957.

LAS VENUS PALEOLÍTICAS

Los mayores logros en lo que se refiere a representación naturalista en el período Paleolítico Superior (bien en dos dimensiones, bien en tres), con una excepción muy importante, se consiguieron en una última etapa. Esta excepción es el grupo de figuras femeninas esculpidas en miniatura que se describen como «venus» y se encuentran entre las costas atlánticas de Europa y Siberia en una primera etapa del Paleolítico Superior, período descrito diversamente como Perigordiano Superior o Gravetiano, que data de 27.000 hasta 23.000 años atrás.

Si a primera vista parece inadecuado describir figuras normalmente ni jóvenes ni esbeltas como venus, ello puede verse justificado por la belleza de sus formas, pues el equilibrio de masas y la disposición simétrica de las formas logradas en estas figuras es notable.

Mientras las manos, los pies y los rasgos faciales casi siempre se omiten, y ciertas características sexuales, tales como el triángulo púbico, que en ocasiones aparecen representadas y otras se omiten también, subrayan las formas especialmente femeninas de las nalgas, los pechos y el estómago. Vista objetivamente, la venus de Lespugne presenta los pechos caídos, el estómago prominente y las nalgas gruesas, todo ello desarrollado hasta el punto de la deformidad; pero vista estéticamente, la inclinación y línea de todo ello resultan magníficos, y cada forma completa a la otra.

Muchas de estas pequeñas figurillas de marfil o de piedra están pulidas hasta el punto que se puede suponer que eran muy traídas y llevadas; a menudo se encuentran en grupos y habitualmente están asociados a habitáculos, ya se trate de cabañas construidas, como en el este de Europa, o de refugios rocosos como los que se utilizaron en el oeste. La apariencia individual de las venus sugiere que son figuras de fecundidad, hechas para enriquecer o asegurar abundancia de alguna forma, en lugar de símbolos eróticos. El contexto en que se encuentran las dota de una importancia doméstica; aparte de esto, poca más información podemos ofrecer acerca de su finalidad. Como grupo (grupo que incluye casi 150 ejemplos), muestran gran uniformidad, y con el tiempo la figura básica se va adaptando y simplificando hacia formas esquematizadas de considerable refinamiento. Las venus de Vestonice, Balzi Rossi y Lespugne son ejemplos típicos de la forma naturalista básica; las venus de Kostienki, en la U.R.S.S., de Gagarino, o las restantes del grupo de Balzi Rossi, todas caen dentro de este tipo, al igual que la venus de Willendorf y la figura de Brassempouy, en Francia, aunque esta estatuilla posee una belleza más natural, atípica, como si un retrato vivo hubiera interferido con el concepto formalizado. La venus de Laussel, poco usual en el sentido de que está tallada en bajorrelieve sobre un bloque de piedra independiente, también resulta atípica; en este caso, aunque el detalle está ejecutado



Venus de Willendorf. Naturhistorische Museum, Viena.



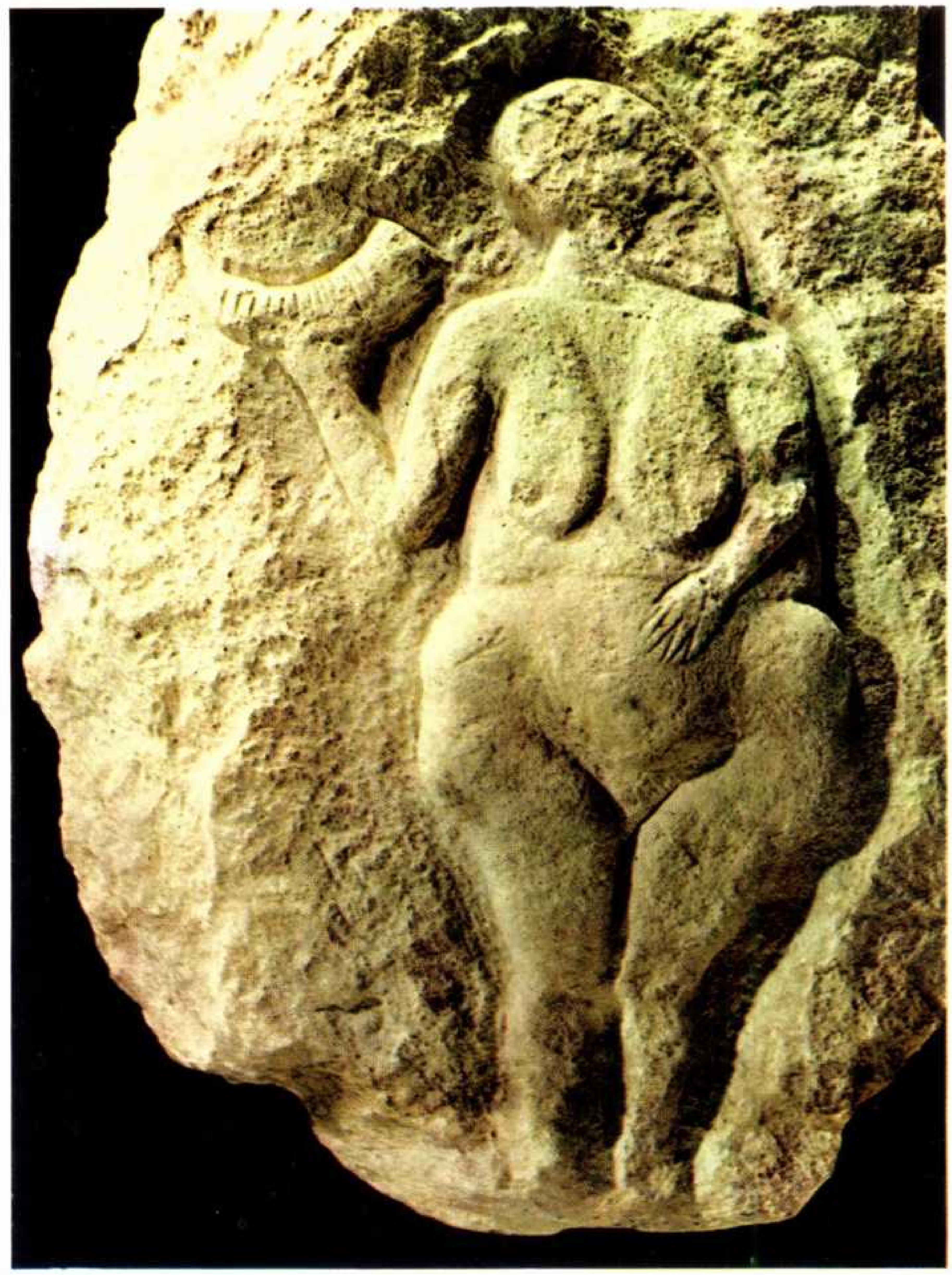
Venus de Lespugne, vista por delante. Musée de l'Homme, París.



Venus de Lespugne, vista por detrás.

minuciosamente, la forma desgarbada general sugiere una falta de capacidad conceptual.
Con el tiempo, las figuras se alteran, aparecen algunas formas hermafroditas y las estatuillas femeninas naturalistas dan paso a formas más esquemáticas; en el este de Europa aparecen dos variantes: en los pechos y en las caderas de la figura femenina básica, mientras en Europa occidental surge el perfil sentado, forma de la segunda variante, que predomina. La forma de perfil queda reducida a los signos claviformes, característica del período Magdaleniense; interesa destacar que esta simplificación de la venus no es expresión de culto, sino que acusa un cambio de localización: los signos claviformes forman parte de la decoración de cuevas profundas, deshabitadas.





Venus de Laussel (Francia), sosteniendo un cuerno de bisonte. Musée des Antiquités Nationales, St. Germain-en-Laye.



Venus de Vestonice (Checoslovaquia). Vaciado del original.



Figuras esquemáticas halladas en Vestonice: *arriba,* ahorquillada, recalcando las caderas, Musée des Antiquités Nationales, St. Germain-en-Laye; *debajo,* erguida, recalcando los pechos. Brno, Museo Moravo.



Cabeza de perfil de una joven, hallada en Brasempouy (Francia); altura: 3,8 cm. La figura es un vaciado cuyo original se encuentra en el Musée des Antiquités Nationales, St. Germain-en-Laye.

II

ARTE NEOLÍTICO



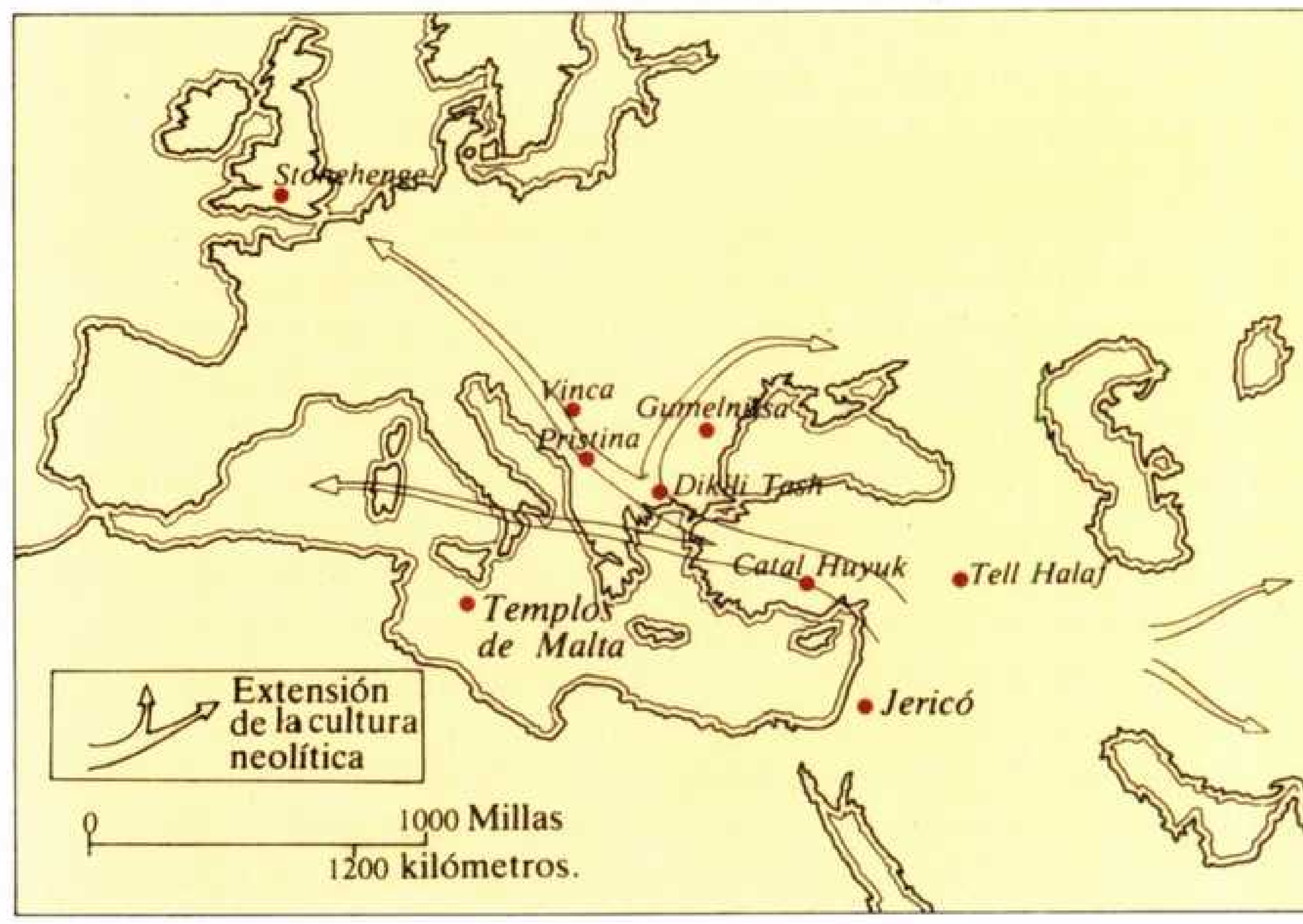
Cráneo humano hallado en Jericó;
los rasgos son de yeso moldeado y lleva conchas de ciprea en los ojos; 7.º milenio a. de C. Ashmolean Museum, Oxford.

EL período neolítico constituye la fase más primitiva de la sociedad agrícola, anterior a la formación de ciudades y al uso del metal para fabricar herramientas y armas. Tras la última glaciación, hace unos 10.000 años, las nuevas condiciones climáticas volvieron a poblar Europa de bosques, y las tribus de cazadores de renos que habían creado el notable arte rupestre de Francia y España (*véase* Arte Paleolítico) no pudieron mantener su forma de vida acostumbrada. Pequeños grupos de cazadores permanecieron en los bosques o en las costas, pero hacia el 5000 a. de C. empezaron a ser absorbidos o desplazados por la actividad colonizadora de los agricultores, que se extendían con su ganado y sus cereales cultivados desde sus lugares de origen en el Oriente Próximo y se establecían en pequeños núcleos sobre los suelos más fértiles. Para talar los bosques y crear campos de cultivo y pastos, estas gentes empleaban la nueva y eficaz hacha de piedra pulimentada: de ahí que los arqueólogos hayan acuñado el término «Neolítico» o Nueva Edad de Piedra. Este período comenzó hacia el 8000 a. de C. en Irán, pero en las Islas Británicas no se inició hasta el 4000 a. de C. Duró hasta el 3500 a. de C. en Oriente Próximo, y hasta el 2000 en Europa.

El modo de vida de estos pueblos, y por lo tanto el carácter de su arte, guardaba un gran contraste con el de los grupos cazadores a los que sustituyeron. Por ejemplo, vivían en casas sólidas en lugar de las cuevas y los refugios provisionales de sus predecesores, frecuentemente nómadas. Desarrollaron y se trajeron consigo a Europa la técnica de la alfarería. Vivían en comunidades más grandes, y de ahí que desarrollaran fórmulas más organizadas de religión y rituales públicos. Y probablemente tenían que trabajar con mayor ahínco que sus predecesores para ganarse la vida, porque, en contra de la opinión popular, el desarrollo de la agricultura no constituyó la «emancipación de la búsqueda del alimento»; probablemente dejaba menos tiempo libre que la caza. Por lo tanto, los logros de los artistas del Neolítico no fueron simplemente el resultado de una ociosidad que permitía dedicarse a propósitos creativos, sino que surgieron de la naturaleza de su sociedad, su tecnología y sus creencias mitológicas, así como del número mayor cada vez de posesiones materiales, en su mayor parte producidas todavía en escala doméstica o de aldea. Los logros del Neolítico se encuentran, pues, fundamentalmente, en las áreas del diseño y la decoración domésticos.

A la hora de estudiar los diversos medios empleados por el hombre del Neolítico, debe recordarse que no sabemos prácticamente nada de su producción de materiales orgánicos: tejidos, tallas de madera, objetos de piel, de plumas o decoración pintada sobre materiales perecederos. Subsisten los fragmentos suficientes para apreciar la importancia de todos ellos, pero es imposible recuperar la viveza y el colorido de los originales. Tampoco es fácil reconstruir la significación que estos objetos tuvieron para sus confeccionadores. Desde luego, no hay textos escritos procedentes de este período y existe muy poco arte representativo realista antes del nacimiento de las ciudades. Las representaciones que hay muestran sólo figuras: hay muy pocos grupos o figuras que formen parte de una escena más amplia. El retrato es a menudo esquemático, los detalles, ambiguos. Aunque es probable que las figuras y los motivos tuvieran una significación religiosa o mítica, los intentos que se han hecho de reconstruir creencias no pasan de ser una pura especulación.

Las aldeas de adobe de los primeros agricultores se extendieron poco a poco por Irán y Turquía y penetraron en Europa a través de Grecia y los Balcanes. La mayoría de



Distribución de los principales focos del Neolítico.

éstas eran pequeñas comunidades, aunque en las tierras bajas más ricas algunos núcleos de mayor tamaño no sólo crecieron hasta alcanzar dimensiones de pequeñas ciudades, sino que también sirvieron de centros artesanos y religiosos. Dos ejemplos de este proceso (que datan del 7000 y del 6000 a. de C.) son el asentamiento inicial de Jericó y el enclave de Catal Huyuk, en el sur de Turquía. En este último, se ha excavado un impresionante sepulcro, con cráneos de reses salvajes de grandes cuernos (aurochs) cubiertos por una argamasa de barro y adosados a la pared del santuario. Las alisadas superficies de las paredes de las construcciones cercanas estaban pintadas de ocre rojo con representaciones de escenas de caza, en las que figuraban hombres que rodeaban al toro salvaje. Otras escenas del santuario muestran grandes aves que picotean algo que probablemente son cadáveres humanos, lo que sugiere con bastante fuerza que los cuerpos se exponían antes del entierro. En Jericó, se demuestra un interés semejante por el cuerpo de los muertos en un cráneo con el rostro cubierto de argamasa y conchas de ciprea insertas en las cuencas de los ojos.

Más extendida que estas prácticas asociadas a áreas de culto centrales, estaba la manufactura de pequeñas figurillas para ritos domésticos. El yacimiento de Hacilar (en el oeste de Turquía), ligeramente posterior, ha proporcionado gran variedad de estos objetos, muchos de los cuales han sido copiados por falsificadores y vendidos posteriormente a museos. Suelen ser figuras femeninas y, en algunos casos, escenas de nacimiento o grupos de una madre con su hijo. Las corpulentas madres van desnudas, pero sus redondeados cuerpos están esquemáticamente tratados y, a menudo, cubiertos con decoración pintada. También se hicieron vasijas antropomórficas, con incrustaciones de obsidiana para representar los ojos.

Además de la fabricación de estas esculturas pequeñas, se ejercieron una variedad de artes utilitarias y decorativas en estas primitivas aldeas de Turquía. La alfarería se cocía a temperaturas bajas, pero se decoraba hábilmente con franjas y áreas lisas pintadas de arcilla blanca no ferrosa sobre arcilla ferrosa oxidada hasta alcanzar un delicado color rojo. Estas piezas se barnizaban de manera uniforme antes de pasar al horno, de igual modo que las figurillas. De la talla de madera y la cestería apenas se conservan restos —de la primera, fragmentos carbonizados, y de la segunda, huellas

de esterillas en el suelo—, pero los diseños de tejidos con insistencia en trazados geométricos se reflejan en el repetitivo zigzag y el ornamento rectilíneo de la alfarería pintada.
En los ornamentos personales se utilizaban diversidad de piedras decorativas obtenidas mediante comercio con regiones lejanas. Se hacían cuentas taladradas para collares, de esteatita, turquesa, cornalina, ónice y malaquita, piedra que posteriormente sirvió mucho como mena para la obtención del cobre. De hecho, incluso en aquella época tan primitiva parece que se hicieron algunos ornamentos pequeños forjando pequeños trocitos de cobre puro en estado natural. Las conchas fueron otro producto muy buscado para la ornamentación. Recibían formas sencillas, como cuentas o ajorcas.
En el sudeste de Europa, incluida Grecia, todavía no se han descubierto restos de las dimensiones e importancia de Catal Huyuk, pero desde el 6.º milenio a. de C. en adelante se practicaron las mismas artes, y la alfarería muestra un tipo similar de diseño con motivos de «peldaño» y «llama» claramente relacionados con la fabricación de tejidos. Las figurillas también guardan afinidad y muestran estilos locales. Tesalia, en especial, produjo una amplia gama de formas, pero más al norte los tipos se encuentran más generalizados. Son especialmente características de Macedonia las llamadas estatuillas «cabeza de bastón» con la cabeza y el cuello muy pronunciados, cuyas líneas aparecen interrumpidas tan sólo por bolitas de arcilla adheridas que forman ojos de «grano de café».
Este estilo es importante a la hora de poner de relieve los vínculos existentes entre las comunidades del norte de la costa egea y las de más al norte, en Yugoslavia. El área religiosa de Catal Huyuk posee allí su contrapartida, en menor escala, en edificios dedicados al culto, que difieren de las moradas ordinarias en sus dimensiones y en la ornamentación con yeso pintado. Los diseños (como en el yacimiento búlgaro de Karanovo) son puramente geométricos —a menudo espirales y meandros— y los únicos representativos, además de las figurillas antropomórficas, son unas cuantas esquemáticas «figuras de bastón», hechas de tiras de arcilla adheridas sobre alfarería tosca. Cuando poseen identidad específica, la mayor parte de las veces representan animales, tales como el ciervo. A medida que los grupos del Neolítico se desplazaron más hacia el norte el Europa durante el 5.º milenio a. de C., la alfarería finamente pintada fue haciéndose cada vez más rara, y lo que subsiste resulta de un arte pobre en comparación con productos contemporáneos del Mediterráneo oriental. Sin embargo, carecemos de objetos hechos de materiales orgánicos y, en consecuencia, nuestra impresión de pobreza artística sea tal vez completamente falsa: puede haberse perdido un gran legado artístico y cultural al destruirse los materiales en que se plasmó. Desde luego, la madera era una materia prima mucho más importante que la arcilla o la piedra para muchos fines en la Europa Septentrional. Grandes áreas de densos bosques tuvieron que ser talados para el asentamiento humano, y para la construcción de casas la madera era más apropiada que el adobe en los climas septentrionales. Las vasijas para beber y la vajilla eran probablemente más tarea de tallistas de madera que de alfareros, aunque la cerámica fue importante para vasijas de almacenaje y cocina. Hasta la última parte del 3.er milenio a. de C., la alfarería fina era una especialidad regional más que una mercancía generalizada en la Europa Septentrional. Se construían también casas para el culto en cada aldea, pero los primeros agricultores de Europa Central no fabricaron figurillas como las tan características de la Europa Meridional.



Modelo de arcilla de una casa, hallado en Grecia; 5.º milenio a. de C. Museo Arqueológico de Volos.

Sin embargo, se aprecia buen trabajo en la obra de cantería. Naturalmente, las hachas eran herramientas esencialmente útiles, pero también fueron señales de condición social y poder los ejemplares finamente pulidos de atractiva y muy buscada piedra dura. Junto con ornamentos de conchas importadas, se colocaban en las tumbas de los miembros masculinos más viejos de la comunidad.
En los extremos oeste y norte de Europa, a lo largo de la costa atlántica y en la llanura septentrional europea, la introducción de la agricultura en el 4.º y 3.er milenios a. de C. llevó consigo el levantamiento de grandes piedras de los campos dedicados al cultivo. Se construyeron entonces no sólo casas de madera, sino también grandes tumbas monumentales de bloques de piedra sin revestir, que sirvieron como centros de culto, así como de hitos territoriales entre las aldeas más dispersas de aquellas zonas.
La primitiva arquitectura monumental en piedra se valió de dos técnicas: una consistía en alinear o apilar enormes bloques sin labrar que proporcionaban cámaras de enterramientos, y la otra en construir en piedra seca para rellenar los huecos entre aquellos bloques o techar una cámara mediante saledizos. Algunos de los más impresionantes sepulcros tribales de este tipo se encuentran en Bretaña, Irlanda y las Islas Orkney. Por ejemplo, Maes Howe, en Orkney, posee tres cámaras bajo un «cairn» (pila de piedras característica).
Un grupo especialmente bien conservado de monumentos prehistóricos de este tipo se construyó en la isla de Malta, donde la piedra caliza, blanda y de fácil tallado y pulido se endurece al aire y constituye un registro duradero de los tipos de tallado que quizá se hicieron en madera más hacia el norte. Los templos se modificaron y agrandaron con el paso de los siglos, lo mismo que ocurrió cuatro milenios más tarde con las catedrales de la Edad Media. Aparte de ornamentos espirales y volutas sobre dinteles y altares, se erigían en los templos gigantescas estatuas, algo reminiscentes de las figurillas de terracota del Mediterráneo

oriental. También aplicaron en menor escala ornamentos laboriosamente saturados de espirales y círculos concéntricos, por ejemplo, para adornar estructuras megalíticas en Irlanda y Escocia. A menudo se ha sugerido que éstos son resultados de contactos con el Mediterráneo occidental, o incluso de influencias procedentes del Egeo, quizá en relación con algún tipo de actividad misionera. Sin embargo, los métodos modernos de fechado han demostrado que tal influencia resulta bastante improbable; parecen constituir una explicación más probable para estas semejanzas ciertas similitudes en lo que se refiere a estructura social y materias primas locales.

Mientras el estilo megalítico de arquitectura se desarrolló hacia el norte y el oeste, las comunidades prósperas del sudeste de Europa comenzaron un período de expansión económica que aseguraba la continuidad de su modo de vida y les permitía desarrollar nuevas técnicas.

El crecimiento del comercio trajo la posibilidad de que muchos materiales deseables llegaran desde grandes distancias. La experimentación con sustancias nuevas para su uso como pinturas y procedimientos más complejos de cocido crearon una alfarería multicolor, más trabajada, con diversidad de negros, rojos y marrones, así como un color plateado obtenido del grafito. Este resultó especialmente eficaz, ya que se podía producir un color negro profundo controlando el calor del horno en una atmósfera reductora.

También se podía acentuar el color añadiendo minerales de manganeso pulverizados, tales como la pirolusita, de la cual se han encontrado montoncitos en algunas tumbas. Resulta muy interesante el hecho de que hubiera minas de cinabarita, que produce un tinte bermellón brillante que no se encuentra en la alfarería; podemos deducir que también se empleaban colores llamativos sobre materiales orgánicos.

Algunos de los objetos artísticos más atractivos que subsisten del 4.º milenio a. de C. son las cerámicas de los grupos de Gumelnitsa y Salcutsa en Rumanía, y los grupos afines de Cucuteni y Tripole, de Rumanía y Ucrania respectivamente. Esta alfarería se destaca por curvas elegantamente opuestas, especialmente formas aquilladas, con un perfil convexo por encima y cóncavo por debajo. La elegancia de forma se completaba con una pintura ornamental de intrincadas formas geométricas. En las fases iniciales del estilo, la pintura se aplicaba fundamentalmente a estrechas líneas múltiples que formaban una repetitiva sucesión de motivos. Con el tiempo, el estilo lineal dio paso a un estilo de ornamentación de bloques, con grandes áreas de pintura, y los motivos pasaron a ser más atrevidos y sencillos. Cada parte de ornamentación establecía una relación orgánica con las demás, con atrevidas curvas equilibradas a ambos lados de la vasija. Finalmente, la continuidad de elementos decorativos se rompió y aparecieron motivos individuales aislados —círculos o cuadrados en lugar de espirales— dispersamente distribuidos por la superficie de la vasija. Este ciclo de desarrollo —aparición, florecimiento y caída en la incoherencia— constituye un rasgo característico de la evolución de los estilos en los sistemas decorativos en períodos largos.

Vasijas bicónicas del grupo de Tripole, pertenecientes al 4.º milenio, halladas en Ucrania. Ashmolean Museum, Oxford.





Jarro antropomórfico hallado en el noroeste de Bulgaria; data del 6.000 a. de C.; altura: 25,5 cm. Museo Regional de Vratsa.

Escudilla policromada de Halaf, hallada en el norte de Iraq. Museo de Iraq, Bagdad.

Representación de una figura sentada. Alfarería de Vinca. Ashmolean Museum, Oxford.





Las figurillas de Gumelnitsa y grupos afines eran en general planas y extremadamente esquematizadas, pero en otros contextos de la época, y especialmente en el que recibe el nombre de enclave de Vinca, cerca de Belgrado, en Yugoslavia, se intentó una obra más tridimensional. Las figurillas de Vinca se caracterizan por sus rasgos exageradamente triangulares y sus ojos abiertos en forma de almendra. Como estas estatuillas son bastante detalladas (muestran, por ejemplo, los dedos de las manos y de los pies) y como hay ejemplos de la misma época con rasgos naturalistas, es posible que sus esquematizados rostros representen máscaras. Las hileras de perforaciones que bordean la máscara quizá hayan sostenido plumas o penachos de paja.

Algunos enclaves del área de Pristina, en el sur de Yugoslavia, han producido versiones más grandes, de tamaño natural, de esas figurillas. El modelado más naturalista de los rasgos faciales es una característica del sur de Tracia, y el yacimiento de Dikili Tash, en el norte de Grecia, ha aportado atractivos rostros de «retrato», así como tipos más esquemáticos. Los datos que poseemos sobre estas figurillas son relativamente abundantes, ya que se derivan de un gran número de yacimientos excavados pertenecientes al mismo período. Se encuentran normalmente en casas, con frecuencia en gran cantidad. Se ha dicho que una de estas casas (en el yacimiento de Sabatinovka, sur de la URSS), con 32 figurillas, era un santuario especial, pero la presencia de accesorios domésticos ordinarios contradice esta opinión; este descubrimiento parece indicar más bien que estas terracotas eran objetos extremadamente comunes.

Un importante descubrimiento técnico de aquel período fue el de la fundición del cobre. (A causa de esta razón, el período Neolítico Posterior se llama también «Eneolítico» o «Edad del Cobre»; pero el metal tenía aún poca importancia económica). El cobre se fundía en moldes abiertos; se usaba sobre todo para pesadas hachas planas, pero también para pequeños ornamentos personales, tales como alfileres con cabeza en doble espiral, o discos planos taladrados para coserlos en la ropa. También se empleaba el oro, pero en escala menor, especialmente en las regiones que tenían contacto con Transilvania. Se forjaba para obtener pequeños pendientes y ornamentos pectorales mayores (hasta de 30 centímetros de diámetro).

Mientras que en Europa la vida ciudadana comenzó sólo en el 2.º milenio a. de C. y sólo se extendió en el 1.º, en el Cercano Oriente había ya grandes ciudades en el 3.er milenio a. de C., tras un período de desarrollo protourbano. El trabajo del cobre ha tenido también una historia larga, y el término «Neolítico» tiene un sentido algo distinto que en el contexto europeo. Sin embargo, hay muchos puntos de semejanza entre los grupos neolíticos del Sur de Europa y las poblaciones correspondientes del Este; y es la cerámica lo que domina entre los objetos de arte subsistentes.

Antes de la colonización de las llanuras mesopotámicas y el crecimiento de ciudades y centros de culto en las tierras bajas en las que se crearon sistemas de irrigación, los centros culturales del Cercano Oriente en el 5.º milenio a. de C. están en las poblaciones del arco formado por los flancos de la cordillera del Tauro, que une el norte de Siberia con el norte de Iraq a lo largo de la cuenca superior del Tigris, el Eufrates y sus tributarios. El carácter relativamente abierto del país estimuló más contactos que los posibles en las regiones boscosas de Europa y existieron intercambios comerciales no sólo de materias primas, como piedra, sino también de cerámica, a través de largas distancias. El resultado es una cultura uniforme que nos permite hablar de toda la zona que va desde el Mediterráneo al Tigris como de una sola entidad cultural. Se la ha solido llamar la «cultura Halaf» (del yacimiento de Tell Halaf, en Siria, excavado por los alemanes).

La cerámica de la cultura Halaf se produjo según las mismas técnicas utilizadas en la Edad de Cobre de Europa Meridional (aunque cocida a mayor temperatura), pero hay poco de común en lo estilístico entre ambas. Las onduladas curvas de la cerámica balcánica no tienen equivalente en Halaf. En lugar de ella, la base de la ornamentación está en zonas rectilíneas rellenas a su vez de líneas, puntos, cruces y rosetas, a veces combinadas con diseños naturalistas de animales, pájaros o figuras humanas. Son comunes las cabezas de toros y de ciervos, pero siempre como elementos pequeños y repetitivos, en un diseño muy denso. Las piezas más antiguas se ejecutaron con pintura monocroma sobre un fondo uniforme, pero en las fases posteriores del estilo se combinaron varios colores en las pinturas, como en el magnífico plato policromo de Arpachiyah, en el norte de Irak.

Sería difícil pretender que estos estilos decorativos o las técnicas representativas de la terracota fueran una contribución importante para el arte de las subsiguientes culturas. Las nuevas necesidades culturales y las posibilidades técnicas alteraron tanto el estilo del arte como los materiales que se emplearon. Sólo en nuestros días, con un conocimiento y familiaridad mayores del arte primitivo y tribal, puede apreciarse en lo que fue el arte neolítico.

Para más información:

Gimmutas, M.: *The Gods and Goddesses of Old Europe,* Londres (1974). Mellaart, J.: *The Earliest Civilizations of the Near East,* Londres (1965). Sanders, N. K.: *Prehistoric Art in Europe,* Harmondsworth (1968). Sherratt, A. G. *Animals in Early Art,* Oxford (1978). Torbrugge, W.: *Prehistoric European Art,* Londres y Nueva York (1968). Pellicer Catalán, Manuel: *Las civilizaciones neolíticas hispanas.* Madrid, Instituto Español de Antropología Aplicada, 1968. *La Edad de Piedra,* Barcelona, Praxis, 1962.

CERÁMICA DE GUMELNITSA Y VINCA

El estilo de la alfarería que caracteriza a las comunidades neolíticas y de la Edad del Cobre del sur de Europa durante el 4.º milenio a. de C. es uno de los hitos del arte europeo prehistórico. La cultura de este período representa la culminación de 2.000 años de desarrollo indígena en esta área, cuando las tradiciones establecidas por los primeros agricultores alcanzaron su punto máximo. Donde más notablemente se encuentran expresados los logros artísticos de este período es en la alfarería y en las figurillas de terracota, pintadas o grabadas conforme a un característico estilo decorativo que en último término refleja diseños empleados en la fabricación de tejidos y cestería. Los yacimientos que han aportado ejemplos de este estilo de arte son los montículos (formados por los restos de sucesivas aldeas prehistóricas) que se encuentran en las zonas de tierras bajas del norte de Grecia, Yugoslavia, Bulgaria, Rumania y Hungría. Las excavaciones de Gumelnitsa, cerca de Bucarest, y de Vinca, cerca de Belgrado, han dado sus nombres a grupos locales dentro de esta provincia cultural. Estos yacimientos bien conservados de cabañas de adobe y madera, agrupadas en pequeñas comunidades aldeanas, contienen restos abundantes de objetos de cerámica decorados; además sus cementerios



Estatuilla bicéfala con ornamentación geométrica. Vojvodjanski Muzej, Novi Sad.



Estatuilla de Vinca hallada en Selevac, Yugoslavia Central.



Escudilla de alfarería estilo Gumelnitsa adornada con dibujo espiral. Museo de Historia, Tîrgovishte, Rumania.



Cuenco de alfarería pintado estilo Gumelnitsa; presenta una decoración a base de grabados rellenos de pasta blanca. Museo de Historia, Tîrgovishte, Rumania.



Cuenco de Alfarería pintado estilo Gumelnitsa de forma más compleja. Museo de Historia, Tîrgovishte, Rumania.



cercanos pueden aportar ejemplos de ornamentos de metales más raros (cobre u oro), que se colocaban en las tumbas como ofrendas.
El arte decorativo de este período estaba estrechamente relacionado con el ritual y el culto domésticos. Tipos similares de patrones decorativos y elementos representativos aparecen en alfarería fina, imágenes y determinadas partes de las propias casas. Estas categorías, pues, se superponen: las «vasijas de culto», tales como lámparas triangulares de barro, se decoraban con cabezas de animales moldeadas, mientras los accesorios domésticos empleados para fines del culto, tales como pilares y mesas de ofrendas de cerámica, se pintaban del mismo modo que la alfarería fina. La concentración de estos rasgos elaboradamente decorados en casas y habitaciones específicas sugiere que había objetos de culto empleados por miembros concretos de ciertas familias.
Este estilo de decoración contiene tantos elementos abstractos como representativos, aunque estos últimos siempre están fuertemente esquematizados y a menudo ostentan ornamentación geométrica. Esta ornamentación adopta dos formas básicas: un meandro fluido o patrón espiral, y una versión rectilínea, más rígida, que recuerda al entramado de los tejidos. Ambos no son mutuamente excluyentes y algunas veces se combinan en un mismo objeto. Al oeste (Yugoslavia), las figurillas son más elaboradas, aunque la alfarería presenta menos decoración; al este (Bulgaria), las figurillas son a menudo bastante esquemáticas, mientras que la alfarería presenta profusión de ornamentación pintada.
El estilo plenamente desarrollado de

Figuras humanas y accesorios: escenario del culto hallado en Ovcharevo. Museo de Historia, Tirgovishte, Rumania.

alfarería pintada de Gumelnitsa surgió a finales del 5.º milenio a. de C. Las formas de las vasijas adquirieron complejidad, mientras que la ornamentación —normalmente pintada— adoptaba a menudo la forma de curvas que ondulan libremente y espirales. Casi al mismo tiempo surgieron elementos de mobiliario e imágenes humanas de Terracota, como en el caso del famoso «escenario de culto» de Ovcharevo, en el nordeste de Bulgaria.
Los ejemplos más elaborados de figurillas de este tipo proceden del grupo de Vinca, en Yugoslavia. A veces están sentadas en sillas y taburetes. Algunas muestran sugerencia de vestidos y *peinados,* y ornamentos tales como brazaletes o pendientes. Ocasionalmente se intentó una ejecución más realista de la cabeza, como en el atractivo ejemplo procedente de Dikili Tash, en la Tracia griega, ornamentada con pintura de grafito. La producción de estos tipos de objetos llegó a su fin en el 1.er milenio a. de C.; y los albores del trabajo con el bronce introdujeron un nuevo instrumento de ornamentación y representación.



Cabeza hallada en Predionica, al sur de Yugoslavia; altura: 17,5 cm. Muzei Kosova, Pristina.



Cabeza de hombre hallada en Dikili Tash, Tracia griega. Ashmolean Museum, Oxford.

Para mayor información:

Gimbuta, M.: *The Gods and Goddesses of Old Europe,* Londres (1974). Sandars, N. K.: *Prehistoric Art in Europe,* Harmonds worth (1964). Todorova, H.: *The Eneolitic Period in Bulgaria in the Fifth Midennium BC,* Oxford (1978). Sonnevilla-Bordes, Denise de: *La Edad de Piedra.* Buenos Aires, Eudeba, 1970. Nougier, Louis-René: *El arte prehistórico.* Barcelona, Plaza y Janés, 1968. *La Edad de Piedra.* Barcelona, Praxis, 1962.

III

ARTE EGIPCIO

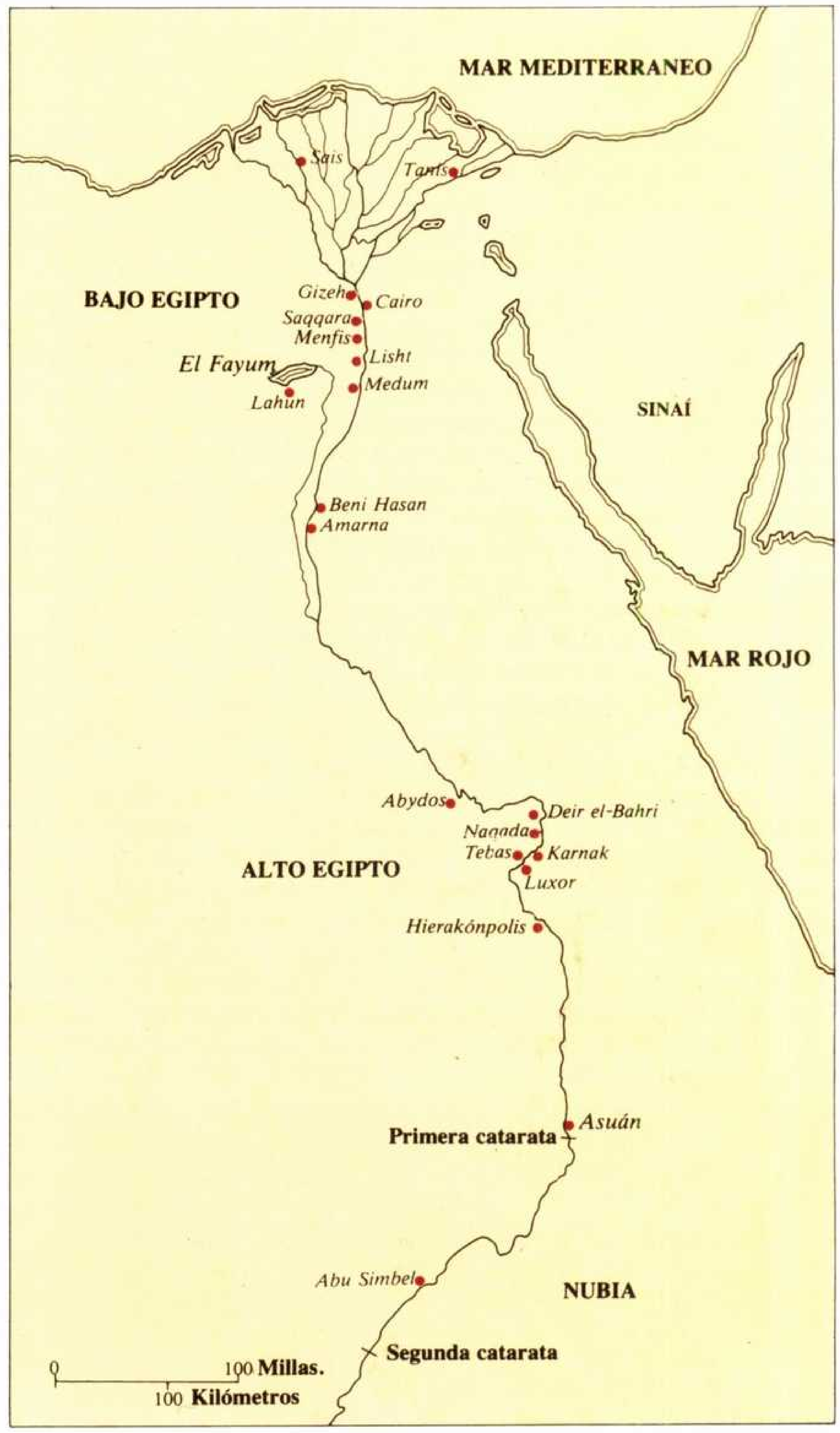


Escultura del Reino Antiguo: el príncipe Rehotep y su mujer Nefert; c. 2620 a. de C. Museo Egipcio, El Cairo.

PARA los antiguos egipcios, el arte no era un concepto abstracto. Las obras de los artistas y escultores egipcios tenían una finalidad práctica; no eran sólo expresiones tangibles de la inspiración y la imaginación. Cuando se representaba artísticamente —escultura, relieve, pintura o figurines— un objeto, una persona o incluso un acontecimiento y se inscribía (o se recitaba) en su representación la fórmula religiosa adecuada, su existencia se prolongaba eternamente. De ahí que los objetos o las escenas que llenaban las tumbas para equipar a la persona fallecida en la otra vida debían ser «reales». Todo aspecto de la vida pública y privada se hallaba enlazado con las pautas de las creencias y prácticas religiosas. Las estatuas y relieves que decoraban los templos no estaban pensados para que los admiraran desde lejos y resultaran temibles o remotos. Unían al pueblo con sus dioses a través de la persona del dios viviente, rey del Alto y del Bajo Egipto. Las tradiciones seguidas por los artistas y artesanos del antiguo Egipto se establecieron en fechas muy lejanas. El resultado fue un sentido de unidad en el arte que persistió hasta que Egipto pasó a ser provincia del Imperio Romano. Transcurrieron unos 3.000 años entre el establecimiento de los reinos del Alto y del Bajo Egipto y la muerte de Cleopatra, la última de los Ptolomeos. Durante este tiempo, se desarrollaron las técnicas, cambiaron las modas y se produjeron variaciones, pero, en general, los patrones fundamentales siguieron reproduciéndose fielmente en las manos de generaciones de artesanos egipcios. Al mirar una estatua o una pieza de joyería, se puede tener la seguridad de que se hizo en el antiguo Egipto, aun cuando a primera vista no se pueda fechar con exactitud.

Ambiente geográfico.—En el arte egipcio casi todo tenía una significación religiosa específica o indirecta, que constituía la respuesta especial del pueblo del Valle del Nilo a su entorno. Llamaban a su país *Kemt,* que significa *Tierra Negra.* El fértil valle que corre casi exactamente de norte a sur es una anomalía en las tierras desérticas de Africa del Norte. La civilización del antiguo Egipto no habría existido sin el río, que creó unas tierras cultivables en medio de un desierto y dio origen a la riqueza suficiente para mantener no solamente a los agricultores sino también a los artesanos. El área cultivable, de menos de dos kilómetros de anchura en algunos puntos, se ensancha en las llanuras del Delta, al norte. El oscuro color de la tierra fértil contrasta fuertemente con las desiertas superficies del este y el oeste: los desiertos de Arabia y Libia. El Nilo Blanco nace al sur del ecuador y fluye hacia el norte, hacia el Mar Mediterráneo. Su principal afluente es el Nilo Azul, que en primavera crece con el deshielo de las montañas de Etiopía. Las aguas que se desbordan arrastran ricos sedimentos que acaban quedando depositados en un estrato fértil sobre la llanura aluvial del norte de Egipto.

Para los habitantes del antiguo Egipto, la crecida de las aguas señalaba el comienzo de otro año agrícola. Un «buen Nilo» prometía una magnífica cosecha y un año de abundancia. Las riadas se desplazaban de forma fija hacia el norte; hacia finales de julio, la estación de la Inundación había empezado en Menfis, la antigua capital de Egipto, un poco al sur del Delta, y a comienzos de septiembre las aguas volvían a su curso. Una vez que se habían retirado, podía empezar la siembra, y las cosechas se cuidaban prácticamente de sí mismas en aquel suelo fértil. Mediante canales de irrigación se podían aprovechar aún más las riadas, lo que permitió cultivar tierras de otro modo estériles. El Nilo no sólo dio vida a Egipto, sino que le proporcionó unidad en un sentido muy práctico. La costa del Delta estaba 965 km. al norte de la primera catarata de Asuán y



Distribución geográfica de los principales centros de la civilización egipcia.

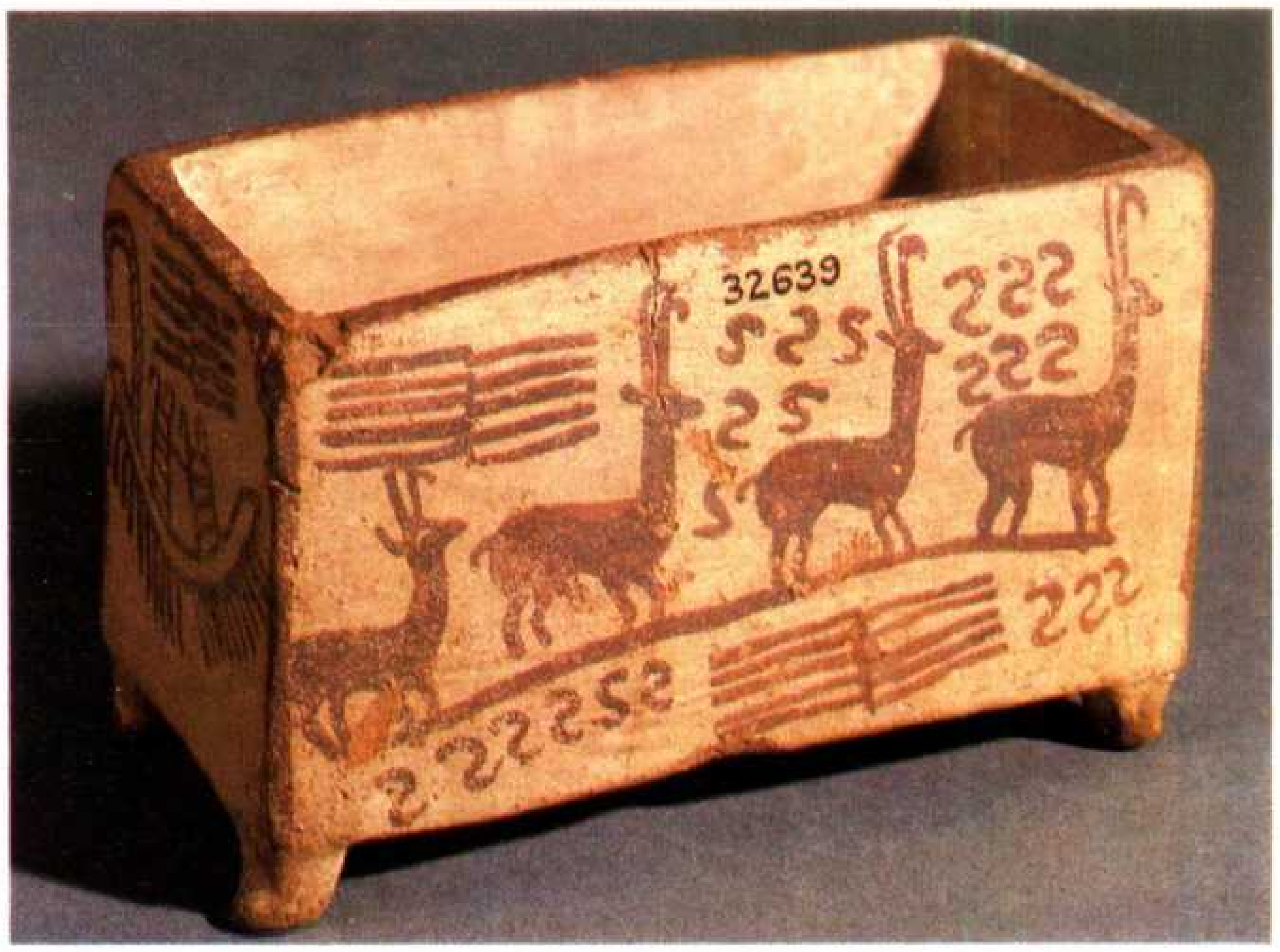
de la frontera meridurial, pero el tráfico del río mantenía a la capital en estrecho contacto con las provincias. Productos agrícolas de todo género se transportaban por el agua, y se podían trasladar fácilmente materias primas a los puntos donde fueran necesarias. Oro y marfil de Nubia, granito y arenisca de las canteras próximas a Asuán y piedra caliza de Tura, cerca de Menfis, viajaban con facilidad por el río. Gracias a él pudo ahorrarse mucho trabajo en la construcción de grandes monumentos reales tales como las pirámides de Gizeh.

Durante la Inundación se podían llevar flotando enormes bloques de piedra, hasta el mismo borde de la llanura aluvial, cerca de los puntos donde se iban a utilizar, de modo que únicamente era necesario arrastrarlos sobre rodillos en distancias relativamente cortas.

Para los escultores y otros artesanos, Egipto era rico en piedra de todas las clases. En el sur se extraía arenisca fina, granito, dolerita y serpentina, y era fácil conseguir piedra caliza de todo tipo. La más fina, procedente de Tura, se utilizaba para tallar relieves de exquisita minuciosidad,

aunque también se empleaba otra más basta y más barata. La calcita, comúnmente llamada alabastro egipcio, es la piedra más utilizada desde las primeras épocas para hacer vasijas, debido a sus atrayentes franjas naturales. En los desiertos del este y el oeste se encontraban piedras semipreciosas, de las que las más comunes eran el granate, la cornalina y la amatista. En lo que respecta a los metales, los antiguos egipcios explotaron las minas de cobre del Sinaí, e importaron oro de Nubia.
También hubieron de importar maderas finas, como, por ejemplo, la de cedro. Las nudosas maderas nativas, tales como la de acacia, debían ensamblarse en trozos para producir piezas de tamaño útil; las junturas de los ataúdes y los muebles se disimulaban mediante decoración superficial.

Ambiente histórico.—En los tiempos prehistóricos, la llanura aluvial era cenagosa y rica en flora y fauna silvestres, mientras que los márgenes del Valle del Nilo permanecían cubiertos de la vegetación suficiente para mantener gran número de animales salvajes. Ambas zonas constituían ricos cotos de caza para una población fundamentalmente nómada. Sin embargo, hasta que resultó posible empezar a coordinar esfuerzos para cultivar la tierra, el propio valle fue prácticamente inhabitable. Los sistemas de drenaje e irrigación eran fundamentales para la producción agrícola y hubieron de ser organizados y construidos por personas que trabajaban en equipo. Los primeros asentamientos se situaron en elevaciones del terreno sobre el nivel de las inundaciones y se han encontrado en torno al lago de la Depresión de Fayoun, al oeste del Nilo, y en las márgenes del propio valle, más al sur. Hacia el 3600 a. de C., la economía cazadora y recolectora de los primeros habitantes había evolucionado y dado lugar a un sistema agrícola bien asentado. En los yacimientos de tales lugares se han encontrado pruebas del progreso experimentado en lo que se refiere a organización social, con graneros comunitarios, así como santuarios para los dioses locales.
Las sucesivas culturas prehistóricas no solamente desarrollaron y mejoraron las técnicas de cultivo, sino también la de la alfarería, que en este primer período constituyó un elemento primordial de su arte creativo. Ya en el 4000 a. de C., el pueblo de Badari, en el Alto Egipto, fabricaba vasijas de barro con ribetes negros y finas paredes de superficie extremadamente pulida. Poco tiempo después, otros grupos comenzaron a producir jarras y cuencos con decoración «peinada» o de tiras blancas, mientras que a partir del 3600 a. de C. la alfarería pintada característica del último período prehistórico se encuentra en gran cantidad en los enormes cementerios de Naqada y otros puntos del Bajo Egipto.
Ésta, más que ninguna otra, fue la época del florecimiento del arte de la alfarería en el antiguo Egipto. Se hacían vasijas de gran diversidad de formas, decoradas en su mayoría en rojo, sobre un fondo de color cuero y con abundancia de motivos. Éstos van desde espirales y puntos que imitan vasijas de piedra hasta estilizados paisajes con agua, colinas, aves y otros animales. Las escenas más trabajadas eran las que mostraban barcos de muchos remos que llevaban los estandartes de las deidades locales.
También se fabricaban vasijas finas de piedra, siendo éste uno de los productos más característicos de los artesanos del antiguo Egipto y que llama más la atención que la alfarería. También se hacían con gran habilidad armas y herramientas de piedra y pedernal y objetos de lujo y adorno personal, entre los que figuran cuentas, peines de marfil y paletas de piedra para cosmética, a menudo talladas en forma de pez, antílope, hipopótamo y otros animales. Los primeros



Caja de barro pintado procedente del último período prehistórico, de 8 cm. de altura. Museo Británico, Londres.

habitantes del Valle del Nilo mostraban ya su gusto por las formas naturales que constituían elementos familiares de su vida diaria. En épocas prehistóricas se hicieron además las primeras figurillas estilizadas con forma humana, de arcilla, marfil o hueso, y algunas veces se las encuentra con ofrendas en tumbas. Poco a poco, los distritos del Valle, en la parte sur, y del Delta, en la parte norte, fueron uniéndose bajo las más fuertes de las jerarquías locales hasta que se formaron reinos separados: Alto Egipto, con su capital cerca de Naqada, en el Sur, y Bajo Egipto, con su capital en Buto, en el Delta. Hacia el 3200 a. de C., el rey del Alto Egipto conocido por nosotros con el nombre de Narmer-Menes llevó a cabo la unificación de las Dos Tierras y estableció una especie de gobierno centralizado.
Se sabe poco acerca del llamado período Arcaico, que siguió a este acontecimiento, pero las tumbas de reyes y cortesanos encontradas en Saqqara, Abydos y otros lugares, así como las tumbas de gentes más pobres encontradas en el desierto, han proporcionado objetos de todo tipo que ponen de manifiesto la capacidad de los artesanos egipcios para prosperar y mejorar su oficio bajo un gobierno estable. Pronto empezaron a guardarse registros escritos y se ha podido reconstruir la historia de Egipto a partir de fragmentos subsistentes. Se conocen los nombres de los reyes, y a menudo también el número de años que reinaron. Se pueden dividir los períodos principales de la historia de Egipto en dinastías de gobernantes, cada una de las cuales dura normalmente el período en el que una familia se mantuvo en el poder.
Durante el Imperio Antiguo, período en el que Egipto estuvo gobernado por los reyes de las Dinastías III a VI, el fuerte poder central atrajo a artistas y artesanos a la corte para trabajar bajo el patrocinio del rey y de sus grandes nobles. Las técnicas para trabajar la piedra, la madera y el metal experimentaron tremendos progresos que podemos observar en los grandes monumentos, tales como las pirámides de la IV Dinastía y los templos del sol construidos por los reyes de la V Dinastía. Estos monumentos exaltaban la divinidad de los reyes de Egipto, vinculando al pueblo con los grandes dioses de la tierra y el cielo que gobernaban el bienestar del país. Esta fue una época de gran florecimiento del comercio y la economía. Los artesanos trabajaban en los materiales más finos, que a menudo se traían desde grandes distancias, y eran capaces de experimentar con piedras muy resistentes, así como con nuevas técnicas metalúrgicas. Esto les permitió hacer

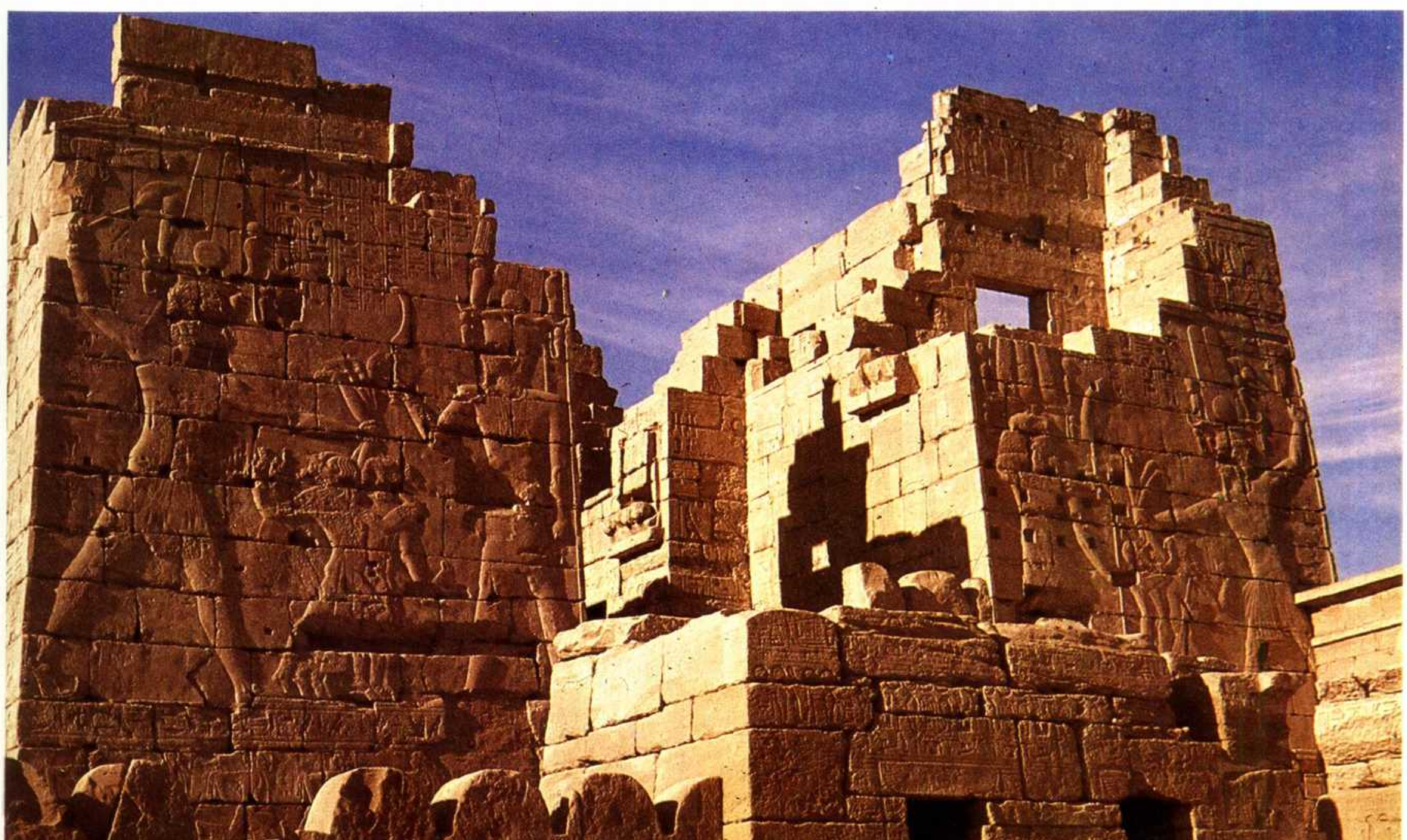
grandes figuras metálicas hacia la VI Dinastía. Las más antiguas que subsisten son las estatuas de cobre de Pepi I y de su hijo, halladas en Hierakónpolis. Hechas hacia el 2230 a. de C., están muy corroídas, pero no resultan por ello menos impresiónantes en sus *poses* rígidamente formales. Los ojos, desaparecidos, fueron probablemente de yeso dorado. El Imperio Antiguo terminó con una serie de reyes débiles y la desintegración del gobierno centralizado que Egipto necesitaba para que su economía pudiera prosperar. El llamado Primer Período Intermedio (c. 2160-2000 a. de C.) fue una época de caos relativo, de reinos diminutos y de ruptura del sistema burocrático. Los artistas y artesanos que dependían de la prosperidad nacional fueron los primeros en sufrir las consecuencias y subsisten pocos monumentos de importancia de esta época.

El floreciente período conocido como Imperio Medio realmente empezó con la reunificación del país iniciada por Mentuhotep de Tebas hacia el 2050 a. de C. Sus sucesores, los poderosos reyes de la XII Dinastía, trasladaron la capital de Tebas, en el sur, a Lisht, cerca de Menfis, que era un centro administrativo más conveniente. Bajo su gobierno, Egipto prosperó y superó una vez más los límites del Valle del Nilo. Se anexionó Nubia Inferior y se explotaron las minas de cobre del Sinaí. La influencia egipcia era muy fuerte en los estados de Siria y Palestina, y también se dejaba sentir en Chipre. Se construyeron fortalezas para defender las fronteras del sur y del este, y dentro del propio Egipto se reorganizó la administración y se prepararon para el cultivo nuevas áreas de territorio. Durante dos siglos, Egipto disfrutó de los beneficios de la paz bajo un gobierno competente, y los artesanos lograron nuevos niveles de excelencia. Hay muy pocos restos arquitectónicos —muchos monumentos reales fueron saqueados en períodos posteriores para emplear su piedra—, pero lo que subsiste muestra gran sencillez y refinamiento. La calidad de las estatuas reales no ha sido nunca superada, como tampoco lo ha sido la joyería encontrada en las tumbas de damas reales de la XII Dinastía, aunque pueda no ser tan famosa como los tesoros de Tutankhamon, de más de 400 años después.

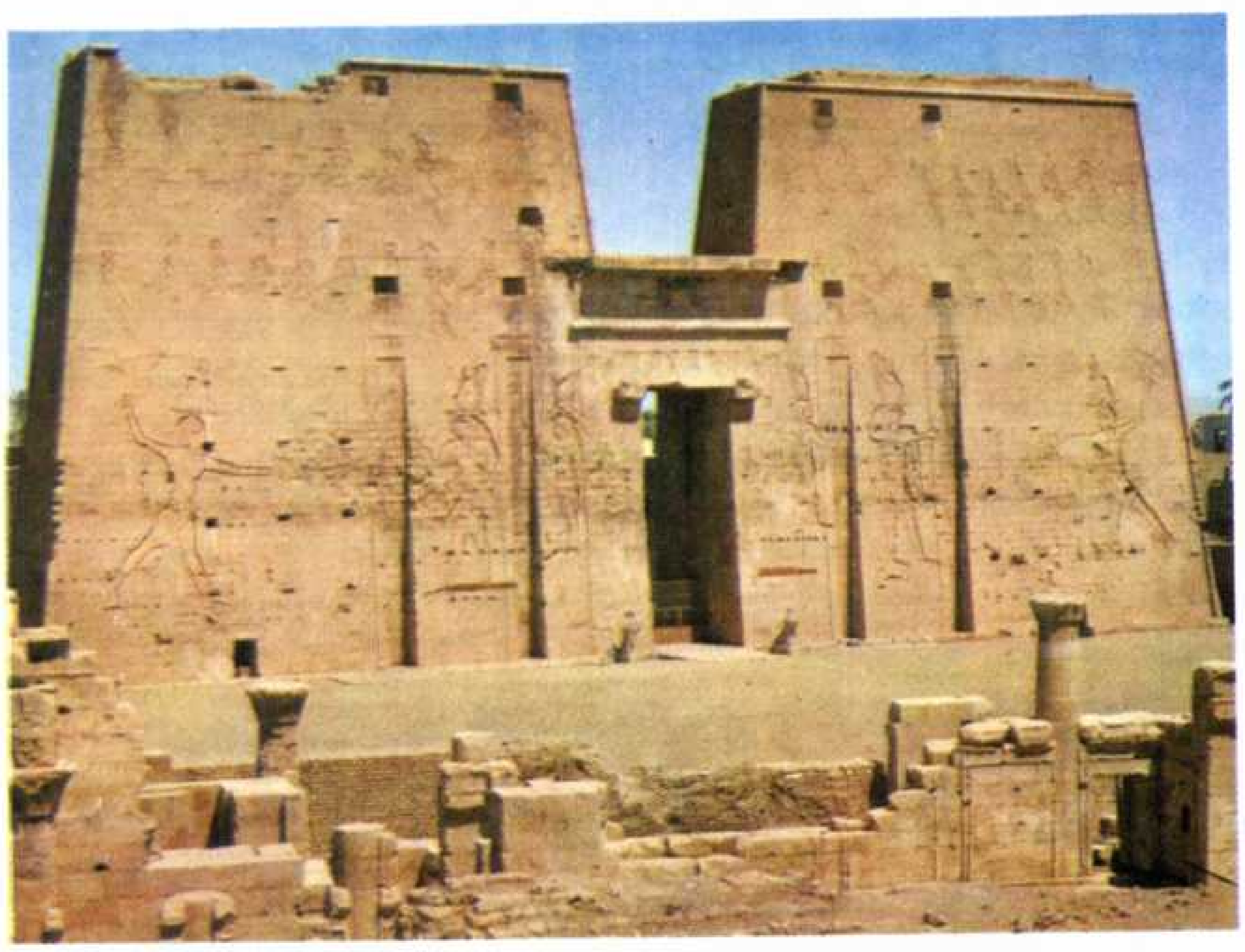
La estabilidad del Imperio Medio, como la del Imperio Antiguo, se desintegró en un período de caos denominado el Segundo Período Intermedio. Una vez más, Egipto fue víctima de una contienda civil, y los invasores extranjeros encontraron el camino abierto. Nómadas procedentes de Asia se infiltraron en el Delta, y finalmente se extendieron por el Bajo y Medio Egipto hasta que los expulsó Ahmosis de Tebas, que fundó la Dinastía XVIII hacia el 1550 a. de C. La propaganda egipcia representó posteriormente a los hicsos, nombre por el que se conoce a dichos nómadas, como crueles perseguidores. En realidad, aunque sus obras de arte subsistentes son relativamente escasas, estos gobernantes adoptaron las tradiciones egipcias y estimularon a los artistas y artesanos nativos.

El establecimiento de la Dinastía XVIII señaló el comienzo del Imperio Nuevo y un radiante florecimiento de las artes y los oficios del Antiguo Egipto. Bajo reinados bélicos como

Entrada al templo ptolemaico de Horus, en Edfú.

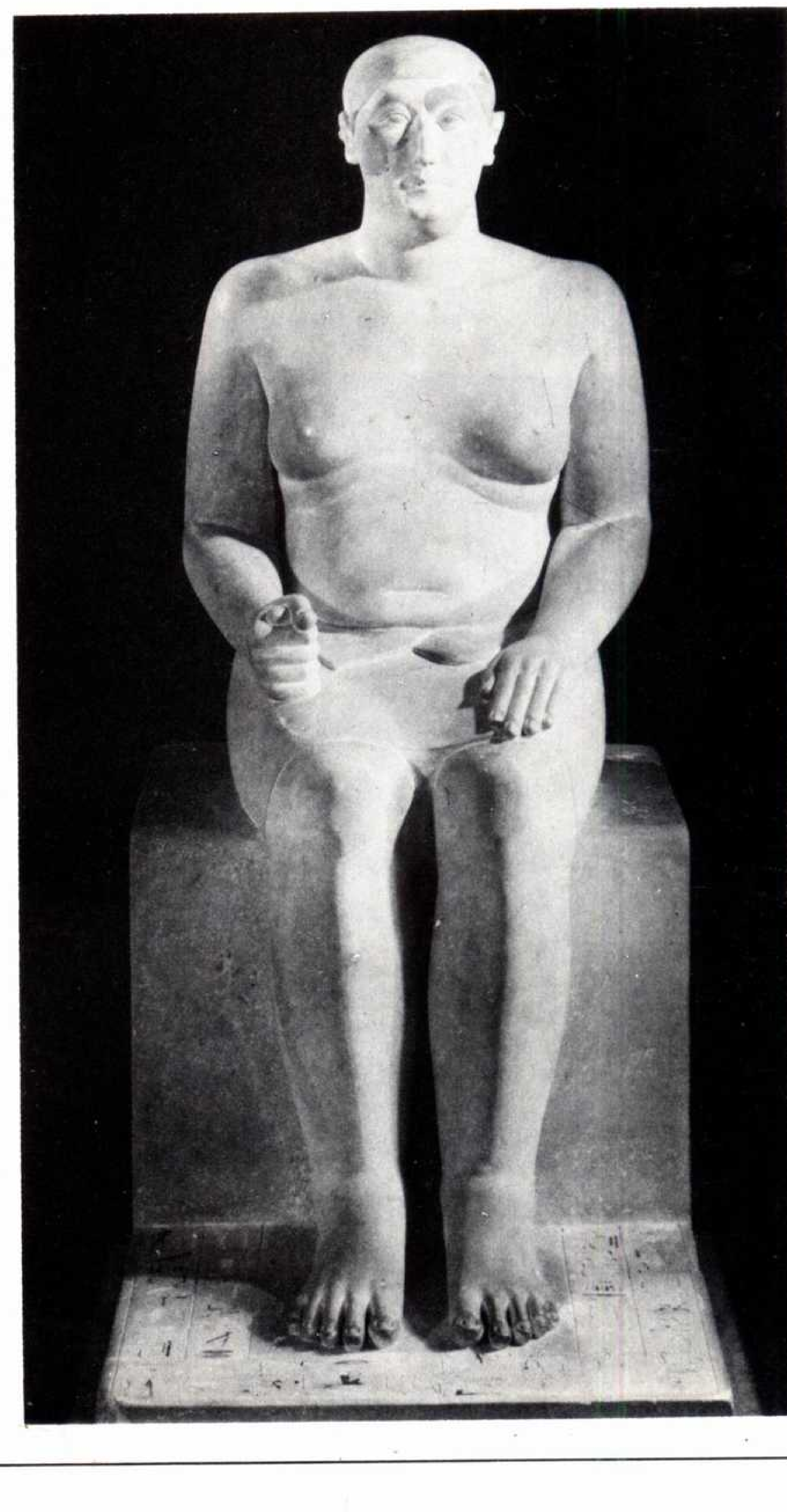


los de Tutmosis III y Ramsés II, las fronteras de Egipto se extendieron bastante hacia el norte y el este, y el comercio adquirió una intensidad que antes no había alcanzado nunca. Los artesanos se beneficiaron de un contacto más amplio con otras civilizaciones, tales como las de Creta y Mesopotamia, y también trabajaron con materias primas importadas. Los reyes estimularon a artistas y artesanos de todo tipo, ordenándoles la construcción de grandes templos y palacios por todo Egipto. Los muros de estos templos se cubrían de relieves conmemorativos de las hazañas de los reyes y los poderes de los dioses, y los atrios y santuarios interiores se enriquecían con estatuas. Se siguieron las tradiciones formales de períodos anteriores, aunque resulta posible apreciar cierta suavización de línea y *pose* incluso en la estatuaria destinada a decorar los templos. El llamado «rey hereje», Akhenatón, 1363-1346 a. de C., estimuló activamente una ruptura con la tradición. En su capital, situada en la actual Tell-el-Amarna, se desarrolló un estilo



Relieve en el que aparece Ramsés II golpeando a sus enemigos, en su templo mortuorio de Medinet Habu.

más naturalista, que llegó a los extremos en su exageración de la forma humana. Después de su muerte, se volvió a las tradiciones ancestrales, pero las obras de arte empezaron a carecer un poco de la intensidad y el vigor propios de las de los Imperios Antiguo y Medio.
Entre las nuevas técnicas de las artes aplicadas figuraba la hialurgia (fabricación del vidrio), que comenzó tras las conquistas de Tutmosis III, gracias al establecimiento de contactos con la industria del vidrio, desarrollada en Siria y Mesopotamia. Como siempre, el artesano egipcio demostró su capacidad para sobresalir en el tratamiento de los materiales y dominar nuevas habilidades siempre que se le estimulara. El Imperio Nuevo duró unos 500 años y fue el último período largo de estabilidad y prosperidad de que disfrutaron los antiguos egipcios. A continuación, hubo una sucesión de dinastías cortas, y en ocasiones Egipto volvió a dividirse en varios reinos. Durante el Ultimo Período, 715-330 a. de C., Egipto volvió a florecer, pero algunas de las dinastías gobernantes vinieron de fuera del Valle del Nilo.
En el período Saíta, la Dinastía XXVI, 664-525 a. de C., realizó un esfuerzo consciente por recuperar los estilos artísticos y las técnicas de épocas anteriores, cuando Egipto había sido tan grande. Éste fue un intento de renovar el orgullo del pueblo por las hazañas del pasado, así como darle cierto sentido de unidad, en un momento en que se encontraban amenazados. Sin embargo, en el 525 a. de C., Cambises de Persia invadió Egipto y lo anexionó al Imperio Aqueménida. Más tarde, durante un breve período, Egipto fue gobernado por reyes nativos, pero en el 332 a. de C., a una segunda dominación persa sucedió la conquista de Alejandro Magno; Egipto antiguo no volvió a ser un país independiente.
Tras la muerte de Alejandro, Egipto pasó a ser gobernado por los descendientes de un general, que pasó a llamarse Ptolomeo I. Se reorganizó la administración del reino, y Alejandría se constituyó en centro intelectual y gran metrópoli comercial del Mediterráneo oriental. Los



Estatua de piedra caliza del príncipe y visir Hemón, 2550 a. de C.



Ptolomeos estimularon las antiguas tradiciones de Egipto. Muchos grandes santuarios egipcios fueron reconstruidos en escala mayor y decorados con relieves al estilo tradicional, como para subrayar el derecho de los reyes a gobernar el país y mostrar su conocimiento de su glorioso pasado.

Finalidad del arte en Egipto.—Ya hemos mencionado las razones mágicas del trabajo de los artesanos egipcios. El propósito de una estatua era asegurar la supervivencia de la persona representada durante el resto de la eternidad. Al recibir una inscripción con su nombre y sus títulos, la estatua quedaba dotada mágicamente de aquella personalidad, a la que proporcionaría un eterno lugar de residencia para su espíritu después de la muerte. De modo semejante, unas fórmulas religiosas adecuadas hacían que una estatua sirviera para albergar la presencia de un dios. Tales estatuas podían tener gran belleza, pero incluso las más toscas cumplían con su propósito, siempre que presentaran la inscripción correcta. En realidad, muchas nunca aspiraron a que las vieran seres vivientes; una vez enterradas con sus propietarios en tumbas, pertenecían al mundo espiritual de la eternidad.

Por lo tanto, cualquier representación, ya fuera escultura, relieve o pintura, estaba proyectada para la eternidad. El propósito no era producir el retrato de una persona; por el contrario, la forma humana se idealizaba, de manera que a los hombres se les representaba en la plenitud de su vida, y a las mujeres, en gracia de su juventud. Sin embargo, había excepciones. A algunos hombres que tenían oficios particularmente elevados se les representaba en una fase posterior de su vida. Por ejemplo, la estatua sedente de piedra caliza del príncipe y visir Hemón, que data de 2550 a. de C. (Römer-Pelizaeus-Museum, Hildeshemf), hallada en su tumba en Gizeh, constituye un imponente ejemplo realista, que nos presenta a este hijo del rey Snefru reflejado en una figura pesada y corpulenta, aunque majestuosa, en una *pose* formal. Entre estas escasas reproducciones realistas, que en su mayoría datan del Imperio Antiguo, figuran estatuas de personas más comunes. Hay famosas estatuas de piedra caliza de escribas sentados con las piernas entrelazadas, cada una de ellas con un rollo de papiro en sus rodillas, así como la famosa figura de madera llamada Sheikh-el-Beled (alcalde de pueblo) del Museo Egipcio, El Cairo. Representa a Ka-aper, sacerdote y alto funcionario, hacia el 2400 a. de C., y nos lo ofrece en una próspera edad madura. Las junturas de la madera se disimularon en un principio mediante una fina capa de estuco pintado, y el aspecto de vida que posee se reforzó mediante unos ojos de cuarzo y cristal, insertados en una montura de cobre. Esta figura se descubrió en su tumba de Saqqara. Diversas figuras y grupos notables muestran individuos con deformidades congénitas. El enano de la corte Seneb, que evidentemente debía su éxito y su riqueza a su físico, aparece representado de forma realista en un pequeño grupo funerario de piedra caliza, del 2350 a. de C., sentado con las piernas entrelazadas cerca de su esposa (Museo Egipcio, El Cairo). El escultor le trató con simpatía. Su deformidad no aparece excesivamente subrayada, y el grupo, completado por su hijo y su hija en la *pose* tradicional de la infancia, da la impresión de una familia estrechamente unida para el resto de la eternidad.

Figura de madera denominada Sheikh-el-Beled realizada por Ka-aper; tiene 1,10 m.

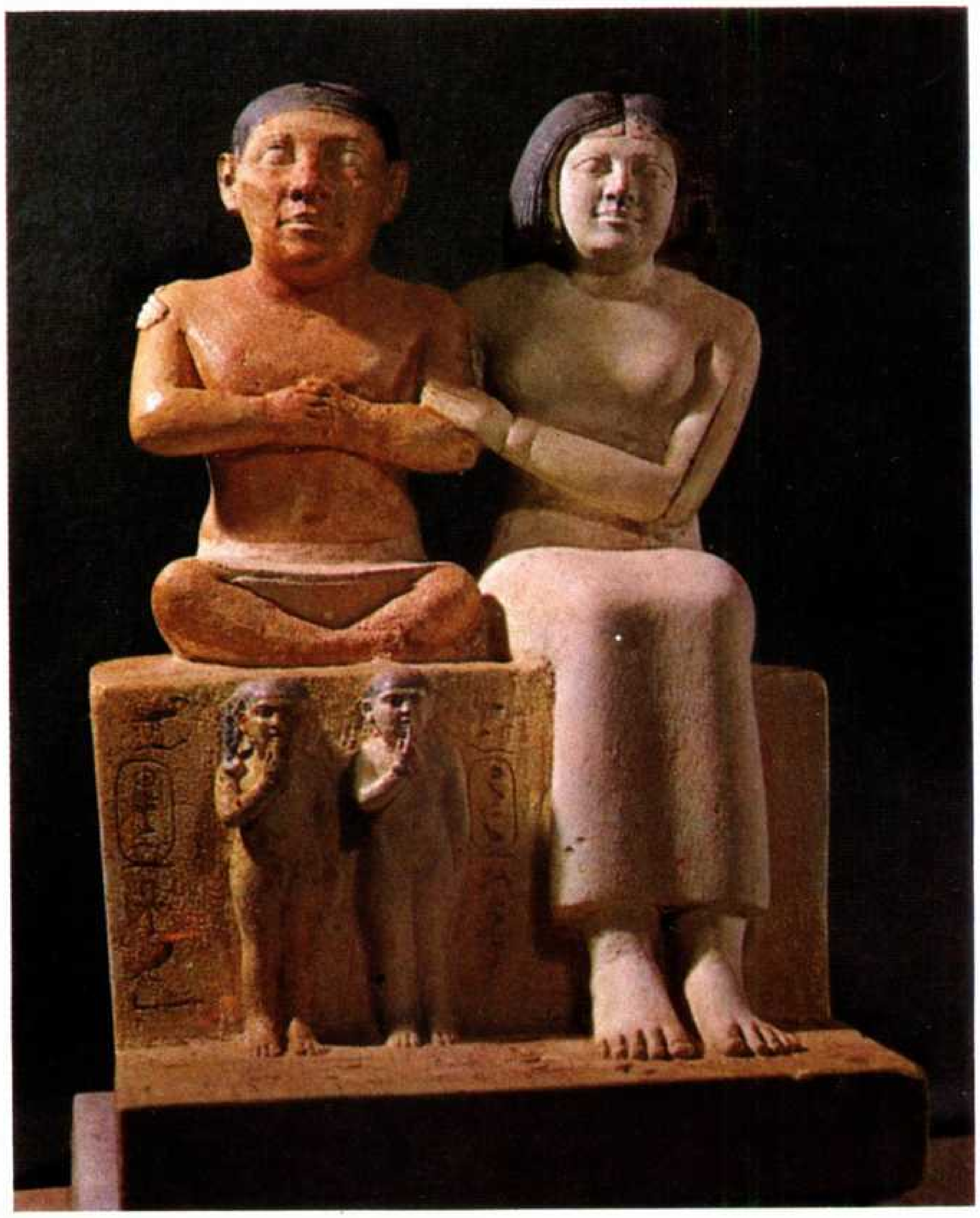
Convenciones tradicionales.—La mayoría de las figuras de personas siguen convenciones aceptadas, y en particular las estatuas de reyes y dioses logran una atemporalidad ideal. El tratamiento de la figura humana en estatua y en relieve se apoyó constantemente en las mismas tradiciones formales. Normalmente, se representaba a los hombres apoyando el paso sobre el pie izquierdo y con las manos en los costados, mientras que las mujeres aparecen con los pies juntos o ligeramente separados.

También se siguió la tradición en lo que se refiere a la coloración de estatuas y relieves de madera y piedra caliza, que se pintaban brillantemente una vez terminados. La piel de los hombres, que pasaban gran parte del tiempo al aire libre, siempre se pintaba de marrón o marrón rojizo, en agudo contraste con los tintes amarillo crema o rosa pálido que se empleaban para la piel de las damas reales y nobles, de las que era de esperar que se mantuvieran apartadas de los perniciosos rayos del sol.

Las dos estatuas sedentes que representan al príncipe Rehotep y a su mujer Nefert, de 2620 a. de C., se encuentran notablemente bien conservadas (Museo Egipcio, El Cairo). Halladas en su tumba de la Dinastía IV en Medum, probablemente las talló el mismo artista. A pesar del tratamiento algo convencional e incluso esquemático de los cuerpos, especialmente de los pies, el efecto de la pintura y de los ojos incrustados resulta notablemente realista. La piel morena de Rehotep contrasta con el blanco brillante de su falda corta de lino y la pintura blanca que cubre la silla que sirve de fondo a la inscripción. Su esposa está envuelta en una túnica muy ajustada. El pelo de ambos es negro, y detalles tan finos como el bigote del príncipe y la decoración de la diadema de Nefert han sido obra únicamente del pintor.

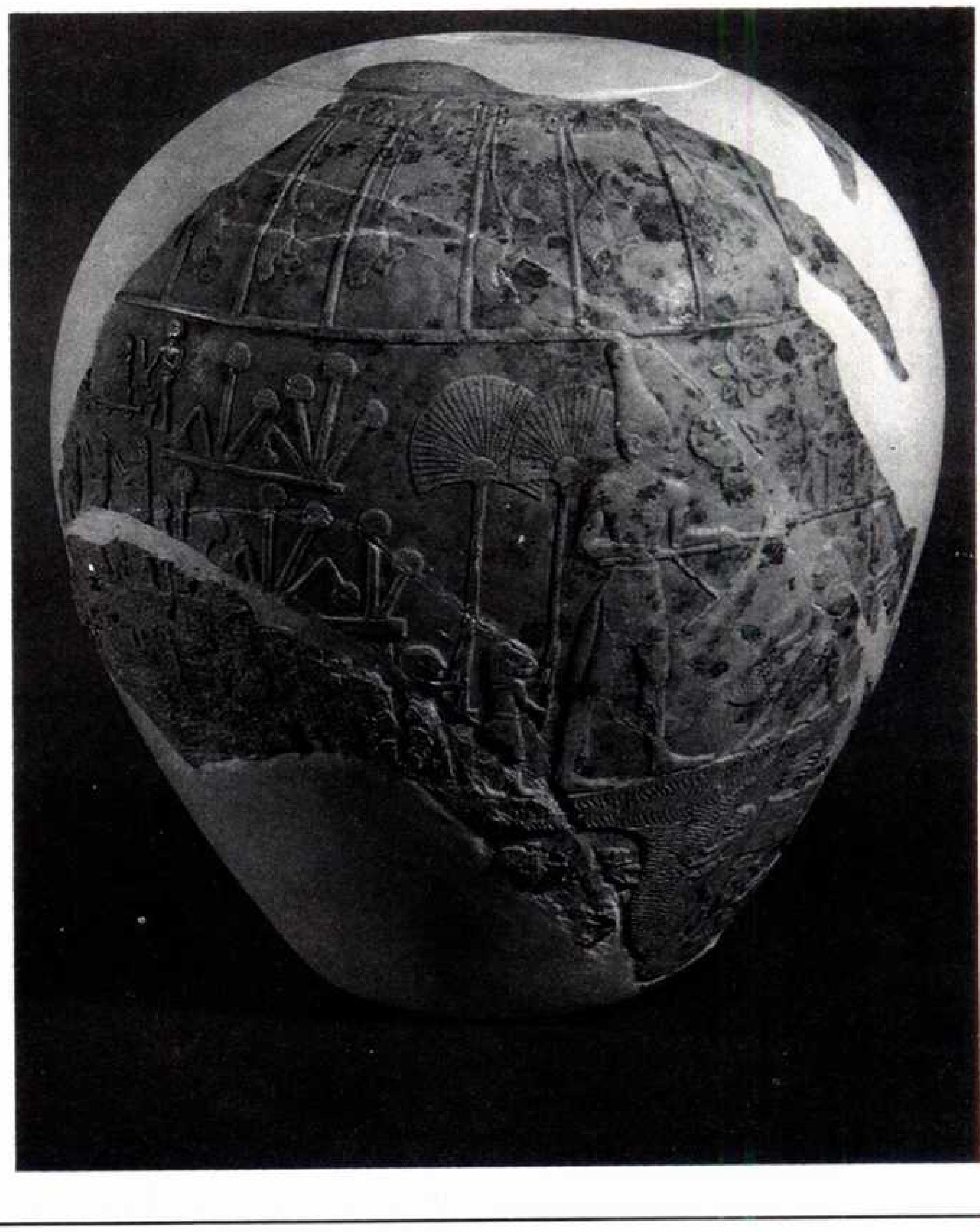
Hacia mediados de la Dinastía XVIII, tanto hombres como mujeres se pintaban a menudo en el mismo tono marrón rojizo, especialmente en pinturas de tumbas, que con frecuencia ofrecen gran número de figuras humanas al aire libre en las tierras inundadas, o bien en interiores, asistiendo a banquetes solemnes. Pero al complicarse la vestimenta de la última época el Imperio Nuevo, surge una convención diferente. El noble Menna aparece en dos escenas en su tumba de Tebas, c. 1400 a. de C., en una pescando con un arpón y en la otra cazando ánades con bastón. Lleva puesta una prenda larga, con mangas, de lino transparente sobre su corto faldellín. La cara, los antebrazos y los pies están pintados del acostumbrado rojo-marrón, pero sus piernas y su pecho, insinuados bajo la túnica transparente, presentan un color amarillo crema, efecto que viene a ser como si llevara guantes y calcetines oscuros; es bastante común durante las Dinastías XVIII y XIX.

La convención del *tamaño relativo* también fue respetada desde épocas muy antiguas: la figura más importante de cualquier escena siempre aparecía mayor que el resto. De este modo, el poder y la divinidad del rey resultan evidentes en su dominio sobre cualquier escena. Los monumentos reales más antiguos que han subsistido hasta nuestros días, que son las mazas y paletas ceremoniales de c. 3000 a. de C., muestran que esta convención ya se hallaba establecida en la época de la unificación del Alto y el Bajo Egipto. La paleta de pizarra de Narmer, que se presume hecha para conmemorar sus victorias, muestra al rey en dos momentos distintos (Museo Egipcio, El Cairo). A un lado, ostentando la Corona Roja del Bajo Egipto, inspecciona filas de cadáveres, quizá de rebeldes del Bajo Egipto. Su figura es dos veces mayor que la de su sacerdote y su portador de sandalias, que a su vez son mayores que las de los cuatro portaestandartes que les preceden. En el otro lado, el rey



El enano de la corte de Seneb y su esposa. Museo Egipcio, El Cairo.

Cabeza de maza «Scorpion» de piedra caliza procedente de Hierakónpolis. Ashmolean Museum, Oxford.



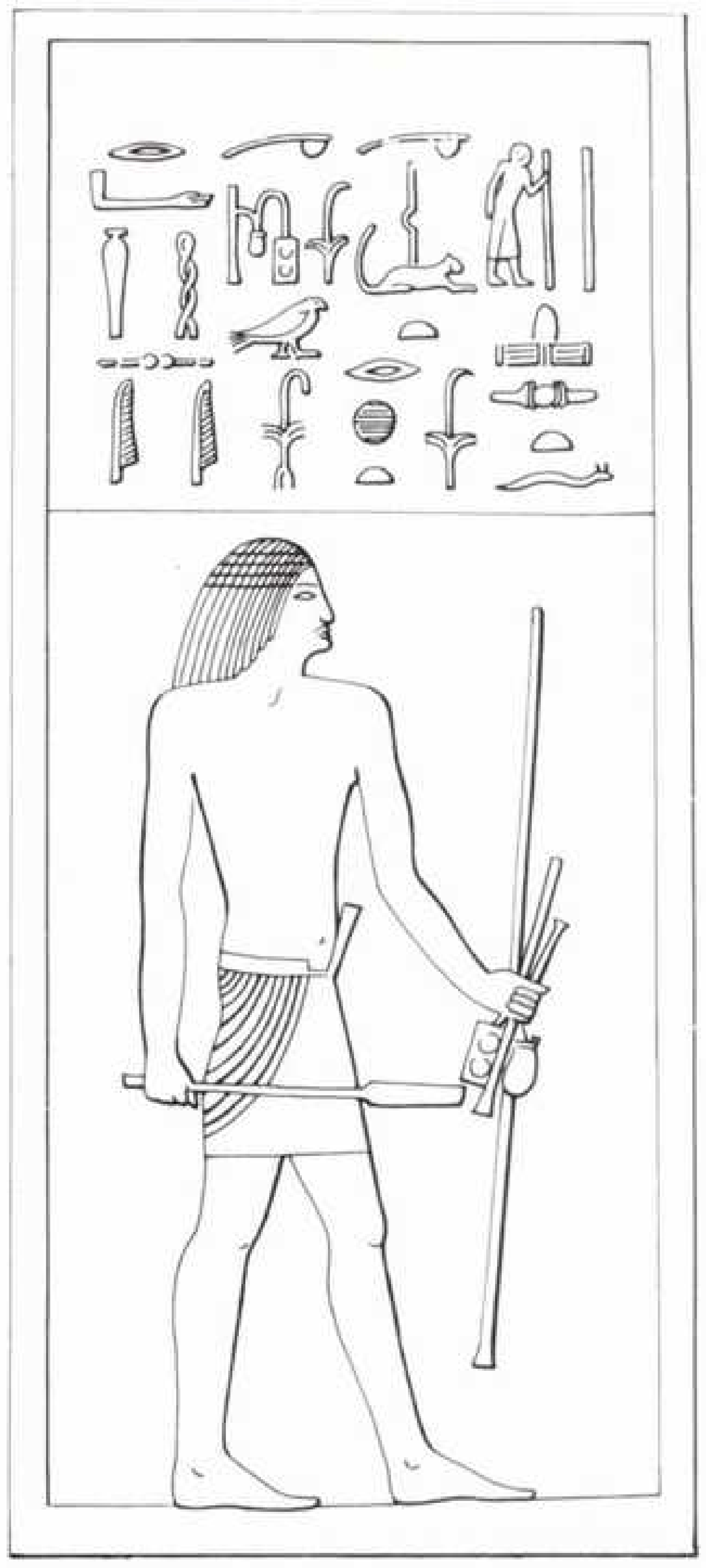


Estatuilla de piedra caliza de Sekhem-Ka; 2400 a. de C. Museo Central, Northampton.

luce la Corona Blanca del Alto Egipto, y aparece hiriendo a un enemigo. Parece encumbrarse por encima de su prisionero, aunque el contraste está logrado por la postura arrodillada de este último, que en realidad está trazado a la misma escala que el rey. Sin embargo, el portador de sandalias es mucho más pequeño que su señor.
La cabeza de maza de piedra caliza de Scorpión, que pudo haber pertenecido al predecesor inmediato de Narmer en el reino del sur, se descubrió en Hierakónpolis (Ashmolean Museum, Oxford). Aquí también el rey es, por lo menos, el doble de grande que sus seguidores y asistentes, y aparece desempeñando una de las funciones más importantes de un rey egipcio: el rito inicial del año agrícola, para garantizar el éxito en el cultivo y una buena cosecha, que se llevaba a cabo tan pronto como las aguas volvían a su curso. La divinidad del rey le capacitaba para vencer a sus enemigos, pero su responsabilidad fundamental era el bienestar del pueblo de Egipto y su prosperidad agrícola.
Los relieves ceremoniales de los Imperios Antiguo y Medio, aunque escasos y fragmentarios, muestran que se siguieron de forma continua las tradiciones en lo que se refiere a proporciones. En el Imperio Nuevo, el acento recaía sobre el rey como jefe victorioso de ejércitos o como poderoso cazador. Grandes escenas en relieve sobre las puertas y los muros de los templos le muestran en su carroza, galopando entre montañas de cuerpos de enemigos, o conduciendo a su guardia personal a cazar en el desierto. Escenas semejantes en menor escala decoran el féretro pintado que se encontró en la tumba de Tutankhamon, c. 1430 a. de C. (Museo Egipcio, El Cairo). Los miembros de la familia del rey, y posteriormente otros nobles y funcionarios públicos, fueron adoptando poco a poco costumbres y rituales que en un principio habían sido privativas del rey. Hacia finales de la Dinastía V, las paredes de las tumbas de nobles del Imperio Antiguo en Saqqara, Gizeh, y otros lugares se cubrían de escenas que representaban la vida habitual en sus hogares con el propósito mágico de asegurarla para siempre. Se representa al señor —cazando, pescando o presidiendo el recuento del ganado y supervisando el trabajo en los campos—, como al rey, de mayor tamaño que cualquiera de sus servidores o que el resto de la familia.
A menudo, los escultores seguían esta tradición de la distinción por el tamaño en la representación de maridos y mujeres. Ya fuera sentados o de pie, funcionarios públicos totalmente comunes se representan hasta tres veces mayores que sus esposas. La estatuilla de piedra caliza de Sekhem-Ka, 2400 a. de C. (Central Museum, Northampton), le muestra sentado con su mujer a su lado, con las piernas graciosamente ocultas debajo de ella. Está tocando la pierna derecha de su marido en un gesto de afecto, pero su cabeza tan sólo alcanza el nivel de la rodilla de Sekhem-Ka. Los portadores de ofrendas tallados en relieve a ambos lados del bloque sedente son aún más pequeños.

Artistas y artesanos egipcios.—Los hombres que tallaron esculturas y relieves y pintaron las paredes de tumbas cavadas en la roca no fueron artistas en el sentido moderno en el que se les considera como individuos creativos. El enfoque de los antiguos egipcios era fundamentalmente práctico, y su arte era más bien la labor de artesanos pagados, que recibían aprendizaje y después trabajaban como parte de un equipo. El maestro artesano quizá fuera muy versátil y capaz de trabajar en muchas ramas del arte, pero su parte en la producción de una estatua o la decoración de una tumba era anónima. Desde luego, guiaría a sus asistentes en su trabajo y ayudaría a adiestrar a principiantes, pero no se puede evaluar su aportación personal. En todas las etapas de su artesanía, trabajaban juntos. El bosquejo inicial debía ser ejecutado por uno o más, a quienes después seguirían otros que se ocuparían de tallar las etapas intermedia y final. Los pintores harían lo propio. Allí donde se han dejado escenas inacabadas resulta posible ver las correcciones que los más expertos hicieron del trabajo de manos menos hábiles.
Muchos maestros artesanos alcanzaron posiciones de influencia e importancia social, como sabemos por sus propios monumentos funerarios. Imhotep, el arquitecto que construyó el complejo de la Pirámide Escalonada para el rey Zoser, 2660-2590 a. de C., fue tan extremadamente reverenciado en épocas posteriores que llegó a ser deificado. Sin embargo, se cree que el crédito de cualquier obra de arte pertenecía al patrón que la había encargado.

Talla de relieves y pintura.—La talla en relieve y la pintura pueden considerarse en su conjunto, ya que las convenciones seguidas por los artífices de la una o la otra, al menos en las etapas iniciales de una obra, eran muy semejantes, y la mayoría de los relieves están pensados para completarlos mediante la adición de color.
Las primeras figuras grabadas y escenas en relieve datan de épocas prehistóricas, cuando se enterraban en las tumbas de sus dueños paletas cosméticas de pizarra y peines de madera, hueso y marfil. Estos se tallaban según sencillas siluetas de especies familiares para el pueblo del Valle del Nilo; antílopes, íbices peces y aves. Se tallaban en relieve, con la escena sobresaliendo del fondo, peines de marfil más elaborados y los mangos de marfil de cuchillos de pedernal que probablemente tenían algún propósito ceremonial. Sobre el mango de cuchillo llamado Carnavon, c. 3400 a. de C. (Metropolitan Museum, Nueva York), se encuentran agrupadas en torno a un clavo decorado con una roseta diez especies de animales salvajes, de un modo que sugiere la representación de una escena naturalista del desierto. En otros fragmentos donde se ven animales, éstos están dispuestos de un modo más formalista, en filas. A veces los temas son inusuales, tales como la figura del héroe que aparece entre dos leones en el mango del cuchillo de Gebel el-Arak, de fecha parecida, lo que parece indicar cierta influencia mesopotámica (Louvre, París). Hacia finales del período prehistórico, el estilo distintivo egipcio resulta inconfundible. Hasta entonces no se habían construido grandes monumentos arquitectónicos sobre los que podían lucir sus habilidades los escultores. A partir de las escasas pruebas que suministran unas cuantas tallas sobre fragmentos de hueso y marfil, sabemos que los dioses eran venerados en santuarios construidos con manojos de cañas. Es probable que los caudillos del Egipto prehistórico vivieran en estructuras similares, muy parecidas a los *mudhifs* que se encuentran todavía en las tierras pantanosas del sur de Arabia. La obra de los escultores se exhibía en la producción de cabezas de maza y paletas ceremoniales, talladas para conmemorar victorias y otros acontecimientos importantes que se dedicaban a los dioses. En ellas se observa que el estilo escultórico distintivo, que se deja vislumbrar en todos los períodos posteriores de la historia de Egipto, ya había surgido, y se encontraba ya establecida la convención de representar la figura humana en parte de perfil y en parte de frente. No podemos explicar satisfactoriamente la significación de muchos detalles, pero las representaciones del rey como león poderoso o toro bravo se repiten con frecuencia en las épocas dinásticas. Los primeros relieves reales en los que aparece el rey golpeando a sus enemigos o avanzando en pose ritual son algo torpes y rígidos, pero hacia la Dinastía III, las técnicas ya habían avanzado mucho. La mayoría de los ejemplos subsistentes son de piedra, pero los 11 paneles de madera hallados en la tumba de Hesire en Saqqara, 2660-2590 a. de C., muestran la excelencia lograda por los maestros artesanos (Museo Egipcio, El Cairo). Estas figuras, de pie y sedentes, talladas de acuerdo con las convenciones de ideal egipcio sobre la virilidad, subrayan de diferentes modos los distintos elementos de la forma humana. La cabeza, el pecho y las piernas aparecen de perfil, pero el ojo visible y los hombros se representan como si se viera de frente, y la cintura y las caderas ofrecen un aspecto de medio perfil. Sin embargo, esta *pose* artificial no resulta desgarbada, debido a la conservación de la proporción natural. La excelencia de esta técnica, demostrada en el fino modelado de los músculos de la cara y del cuerpo, confiere gracia a lo que de otro modo parecería rígido y severo. Hesire, que lleva su báculo y el





Decoración en relive de un panel de la tumba de Hesire, en Saqqara.

Fragmento de marfil que muestra un sepulcro prehistórico. Merseyside Country Museum, Oxford.

cetro de su rango, así como la paleta y el estuche de plumas que simbolizan su cargo de escriba real, contempla orgullosa y confiadamente la eternidad. El cuidado del artífice no se limita a la figura de su patrón, porque los jeroglíficos que constituyen la inscripción donde aparecen el nombre y los títulos del fallecido también están tallados con delicadeza y precisión, y son finas representaciones en miniatura de los animales, aves y objetos empleados en la escritura egipcia. Los animales y las aves utilizados como signos jeroglíficos se representan totalmente de perfil.
Los grandes cementerios de Gizeh y Saqqara, en los que se enterraba a los nobles y funcionarios de la corte cerca de sus reyes, proporcionaban muchos ejemplos de la habilidad de los artesanos de las Dinastías IV, V y VI, habilidad rara vez igualada durante períodos posteriores. El punto clave de las antiguas tumbas era una losa de piedra tallada con una representación del difunto sentado ante una mesa de ofrendas. Estas estelas funerarias solían colocarse sobre la puerta falsa a través de la cual el espíritu de la persona muerta, llamado el *Ka,* podría continuar entrando y saliendo de la tumba. Detrás de todo esto se escondía la idea de que la representación mágica de las ofrendas de la estela, activada por las fórmulas religiosas adecuadas, existiría durante el resto de la eternidad junto con el *Ka* de la persona para quien se habían hecho. La estala de la princesa Nefertiabtet, 2500 a. de C. (Louvre, París), procedente de su tumba de Gizeh de la Dinastía IV, quizá no sea técnicamente una pieza de talla tan fina como los paneles de Hesire. Sin embargo, el color original se encuentra excelentemente conservado y muestra cómo estaban diseñadas estas estelas de forma que la talla proporcionaba la base adecuada a la luminosidad del detalle pintado que daba vida a la piedra. La hija del rey aparece sentada en una silla con patas de toro delante de su mesa de ofrendas. Su sencilla túnica ajustada es de piel de leopardo, y lleva cintas ornamentales en la garganta, muñecas y tobillos. Su nombre está inscrito encima de la cabeza, y los jeroglíficos

que enumeran los artículos de alimentación, bebida, aceites y lino necesarios para la eternidad están delicadamente diseñados, espaciados y coloreados, mientras la escena completa se encuentra nítidamente encerrada dentro de una orla pintada. Como en las escenas que se ven en las paredes de las tumbas del Imperio Antiguo y en todas las escenas de tumba y templo de períodos posteriores, el artista egipcio conservaba sus personajes dentro del marco diseñado para ellos. En las escenas singulares, o en registros que llenan una pared desde el techo hasta el suelo, toda figura tenía su lugar adecuado y no le estaba permitido salirse del espacio que se le había asignado. Uno de los logros más estables de los artesanos egipcios fue el modo en que consiguieron llenar el espacio disponible con naturalidad y equilibrio, de manera que las escenas llenas de animación nunca parecen estar apretadas o sobrecargadas.

Las secuencias horizontales o los registros de escenas dispuestas a cada lado de las estelas funerarias y puertas falsas en las tumbas de las Dinastías IV y V están llenas de detalles vivos y naturales. Aquí la vida diaria del campesino y del noble quedaba atrapada para toda la eternidad por el artesano: las acciones del pastor y el pescador quedaban *congeladas in fraganti*, de modo que el propietario de la tumba siempre estuviera rodeado del bullicio cotidiano de sus posesiones. Los temas se elegían entre acontecimientos normales; se preferían escenas familiares a ocasiones especiales.

Los artesanos egipcios no empleaban la perspectiva para sugerir profundidad y distancia, sino que establecieron una convención en virtud de la cual podían utilizarse varios registros, cada uno con su propia línea de base, para representar una muchedumbre. Se suponía que los que ocupaban el registro más bajo eran los más próximos al espectador, los del más alto eran los más remotos. Se grabaron numerosas escenas de este tipo en el Imperio Antiguo: por ejemplo, muchos portadores de ofrendas traen la producción de sus haciendas a la mesa funeraria de un noble muerto, o se ven grupos de hombres acarreando una gran estatua. Las estatuas representadas en relieves, como los jeroglíficos, están de perfil, en contraste con las figuras de los hombres que las transportan. Sin embargo, quizá las escenas más conocidas en las que se capta un sentido de la proximidad y de la distancia sean las escenas pintadas del Imperio Nuevo, donde los numerosos convidados, vestidos con sus mejores galas, se sientan en filas apretadas delante de sus anfitriones.

También pudieron utilizarse los registros para presentar diversas etapas del desarrollo de una secuencia de acción,

Estela de la princesa Nefertiabtet, procedente de su tumba de la IV Dinastía, en Gizeh; 2550 a. de C. El Louvre, París.

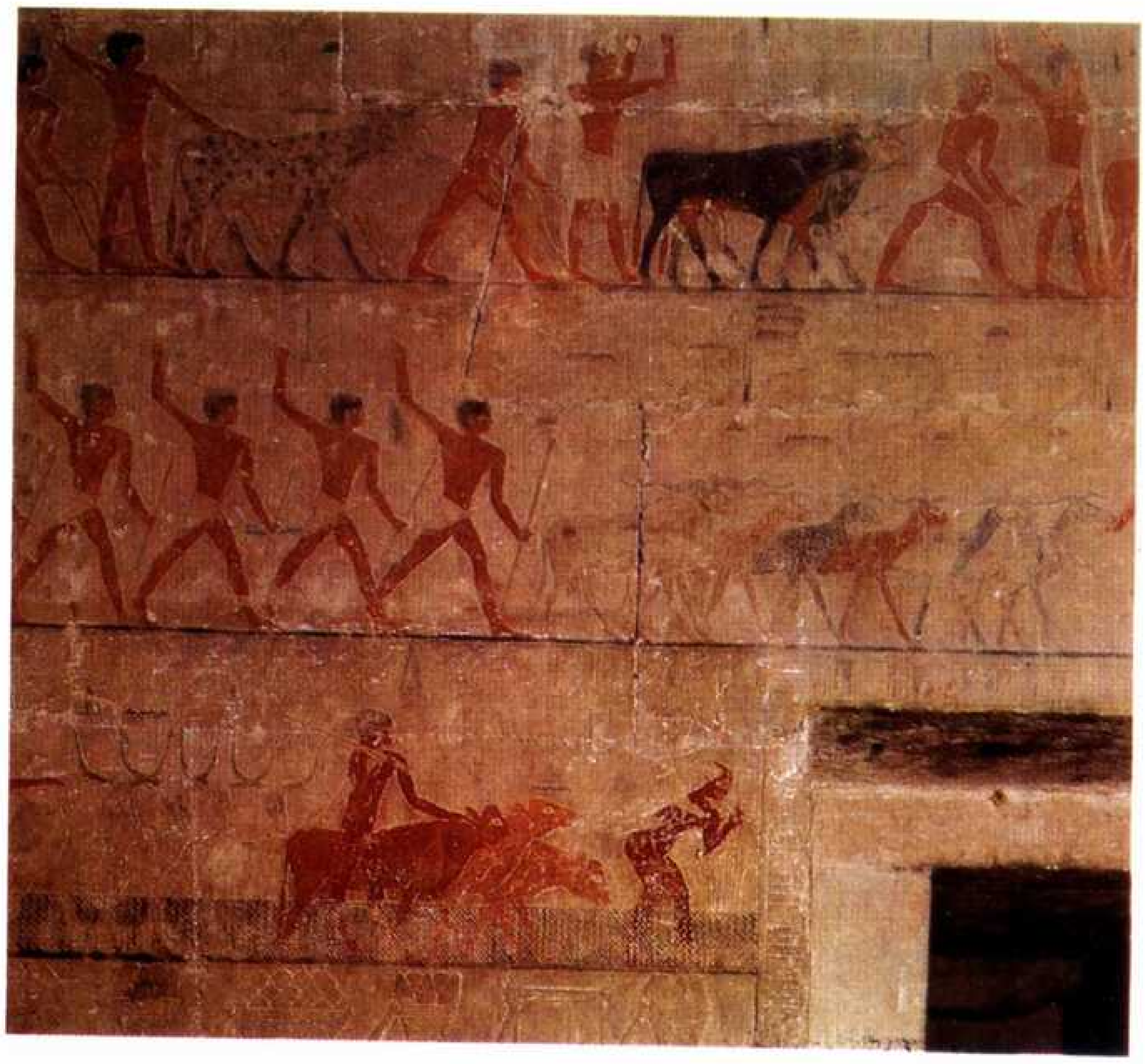


algo así como las viñetas de una tira dibujada. En el Imperio Antiguo, los acontecimientos importantes del año agrícola se seguían unos a otros a lo ancho de los muros de muchas tumbas: el arado, la siembra, la cosecha y el trillado del grano, todas estas operaciones resultan fielmente representadas. Los pastores aparecen en los pastizales cuidando el ganado, tan preciado por los antiguos egipcios, mientras que otras escenas describen la captura de aves acuáticas en los pantanos del Nilo y la pesca en el mismo río. También se representan otras actividades domésticas, tales como la fabricación del pan o de la cerveza, que eran fundamentales para la existencia eterna del noble fallecido; otras escenas muestran carpinteros, alfareros y joyeros en su trabajo.

Era en estas escenas de la vida diaria donde el escultor podía utilizar su iniciativa y liberarse hasta cierto punto de los lazos de la convención. El hombre muerto y su familia tenían que presentarse en *poses* rituales como las descritas: mayores que en la realidad, estrictamente proporcionados, y siempre tranquilos y algo altivos. Pero los trabajadores de las haciendas podían aparecer realizando sus tareas cotidianas de una manera más descuidada, captando algo de la vitalidad y energía que debió de caracteriza a los antiguos egipcios. Mientras los portadores de ofrendas, que simbolizan los regalos funerarios de las haciendas a su señor, se presentan desplazándose hacia él en procesión formalista y solemne, el labrador que trabaja en el campo aparece tan tenaz como vigoroso. Se inclinan para arar y golpean a las bestias, cuidan el ganado y llevan a las terneras pequeñas sobre los hombros para protegerlas del peligro de los cocodrilos que acechan en los pantanos. Los barqueros compiten deportivamente entre sí, como en la tumba de Ptah-hotep, c. 2400 a. de C. Muchas escenas poseen títulos en jeroglíficos tallados que forman parte integrante de la acción y también aparecen inscritas encima de ellos explicaciones sobre los propios trabajos, no siempre corteses.

Hay algunas escenas excelentes que reflejan el trabajo en el campo en la tumba de Mereruka, c. 2350 a. de C., quien aparece observando la recogida del lino y el grano *(in situ;* copias en el Oriental Museum de Chicago). Se cargan las gavillas en serones acarreados por bestias, mientras en la era hombres con horquillas sacuden el grano, que luego trillan grupos de cabras, burros y bueyes. Se incluyen frases tales como «Deprisa» y «La cebada es muy buena».

La decoración de muchas tumbas subsiste en condiciones fragmentarias, pero algunas, como en el caso de la tumba de Mereruka, son famosas por la calidad y la cantidad de escenas que se conservan. Otro ejemplo valioso es la tumba de Ti, de la Dinastía V, 2470-2310 a. de C., también en Saqqara. Las escenas de pantano que presenta ésta se cuentan entre las más vívidas de todos los relieves egipcios. Los pastores aparecen metiendo prisa a sus rebaños a través del agua. Una vaca inclina el cuello para probar un poco de hierba, mientras otra eleva la cabeza para llamar a un ternero, transportado por un pastor, que se vuelve a mirarla. Los hombres son los que no están tallados con tanto acierto. El hombro derecho de uno, vuelto hacia el espectador, que se supone doblado por el esfuerzo de transportar un recipiente de agua en un báculo, resulta giboso y poco natural porque el escultor no ha mantenido el aspecto frontal tradicional de los hombros. Sin embargo, el hombre que lleva el ternero está bien trazado. Se inclina hacia adelante por el peso, y su escaso cabello delata su edad. Añade aún mayor naturalidad la inteligente combinación de relieve tallado y pintura. El tallado de las piernas se detiene a la altura de la superficie del agua, que



Tumba de Ti, de la V Dinastía, en Saqqara; 2470-1310 a. de C.

está indicada mediante zigzags verticales y la visión de las piernas de los hombros y las patas de los animales bajo el agua se logra pintándolas entre las olas.

Los detalles naturales empleados para rellenar rincones sueltos en las escenas de esta tumba muestran la complacencia que sentían los antiguos artesanos egipcios por la observación de su entorno. Aves, insectos y plantas valían para equilibrar y completar el cuadro. Pueden captarse los resultados de una atenta observación en los detalles que distingue las especies de aves y peces que se encuentran entre las cañas y las aguas poco profundas de los pantanos.

Poco nos ha quedado de los relieves que decoraban los templos reales de comienzos de la Dinastía V, pero del templo funerario del primer rey, Userkaf, c. 2460 a. de C., nos ha llegado un fragmento de una escena de caza en los pantanos (Museo Egipcio, El Cairo). En el aire, por encima de las gráciles cabezas de las cañas de papiro, pululan las aves y la delicada talla las hace fácilmente distinguibles, incluso sin la adición del color. Resultan inconfundibles una abubilla, un ibis, un martín pescador y una garza, y una gran mariposa que revolotea por encima proporciona el toque final.

A partir de fragmentos, ha sido posible reconstruir la gran escena de caza tallada en el muro del templo del Sol construido por el sucesor de Userkaf, Sahure, en Abusir. Esta escena es particularmente interesante porque, por una vez, los escultores no se atuvieron a la convención de los registros paralelos. Las líneas de base están allí, pero son onduladas y dan una impresión de paisaje desértico. Perros de caza persiguen muchas especies diferentes de antílopes y gacelas o acechan para atrapar a los pequeños. Los animales de mayor tamaño están magníficamente dibujados, pero los más pequeños proporcionan también los toques finales: erizos, jerbos y liebres del desierto corretean entre los matojos de hierba o recorren las zonas de arena despejada.

La tradición de la decoración en bajorrelieve finamente detallada, con las figuras que destacan ostensiblemente sobre el fondo, continuó a lo largo de la Dinastía VI y durante el Imperio Medio, período en el que fue particularmente empleada en monumentos reales. Pocos fragmentos de éstos han llegado hasta nuestros días, pero

los jeroglíficos tallados sobre la pequeña capilla de Sesostris I, ahora reconstruida en Karnak, muestran el toque seguro y delicado del maestro artesano.
Durante los últimos tiempos del Imperio Antiguo, el bajorrelieve se combinó con otras técnicas, tales como la incisión, en la que simplemente se cortaban líneas en la piedra, especialmente en monumentos no reales, y a menudo el resultado era muy agradable desde el punto de vista artístico.
La estela funeraria de piedra caliza de Ne-ankhtete, c. 2250 a. de C., constituye un fino ejemplo (Merseyside Country Museums, Liverpool). La parte más importante de la estela, la figura y la inscripción horizontal que hay sobre ella, está en bajorrelieve, pero hay un panel vertical de jeroglíficos incisos que repiten su nombre con otro título, y el símbolo del escriba, la paleta y la pluma, necesario para el comienzo de ambas líneas, está utilizado sólo una vez, en el punto de intersección de las dos. El resultado es un diseño perfectamente equilibrado y una agradable variación en los tipos de estelas talladas durante el Imperio Antiguo.
Encontramos una muestra del desarrollo posterior de la técnica en la estela de Hotep, tallada durante el Imperio Medio, 2000-1800 a. de C. (Merseyside County Museums, Liverpool). Representa las figuras de tres funcionarios públicos de pie y los signos jeroglíficos correspondientes, incisos de manera ondeante en el duro granito rojo. Originalmente, los signos y las figuras debieron de estar rellenos de pigmento azul, con el fin de hacerlos contrastar notablemente con la superficie roja de la piedra pulida. (Digamos de paso que la inscripción constituye un excelente ejemplo de la plegaria común para ofrendas funerarias, la fórmula *hotep-di-nsw,* en su forma clásica del Imperio Medio. Los jeroglíficos se leen hacia la parte delantera de los animales y las aves, y de allí de derecha a izquierda, y esta inscripción empieza: «Un regalo que el rey ofrece a Osiris, Señor de Busiris, el buen dios, Señor de Abydos, que pueda conceder ofrendas invocatorias de pan y cerveza, bueyes y aves, alabastro y vestiduras, y toda cosa buena y pura de la que vive un dios, ante el reverenciado superintendente del palacio, Hotep, nacido de la señora Khnumhotep», a lo que siguen más datos genealógicos. En esta inscripción, los jeroglíficos están esbozados y no aparecen con el detalle que caracteriza a algunas de las inscripciones ya mencionadas, pero aquí también resulta muy evidente el sentido de espacio y equilibrio que, según parece, debía de ser tan natural en los antiguos egipcios.)
Durante el Imperio Medio se puso de moda el relieve hundido y fue en las Dinastías XVIII y XIX cuando alcanzó esplendor. No se tallaba el fondo como en el bajorrelieve, dejando que las figuras sobresalieran por encima del nivel del resto de la superficie. En lugar de ello, era el diseño del relieve lo que se grababa hacia el interior de la superficie

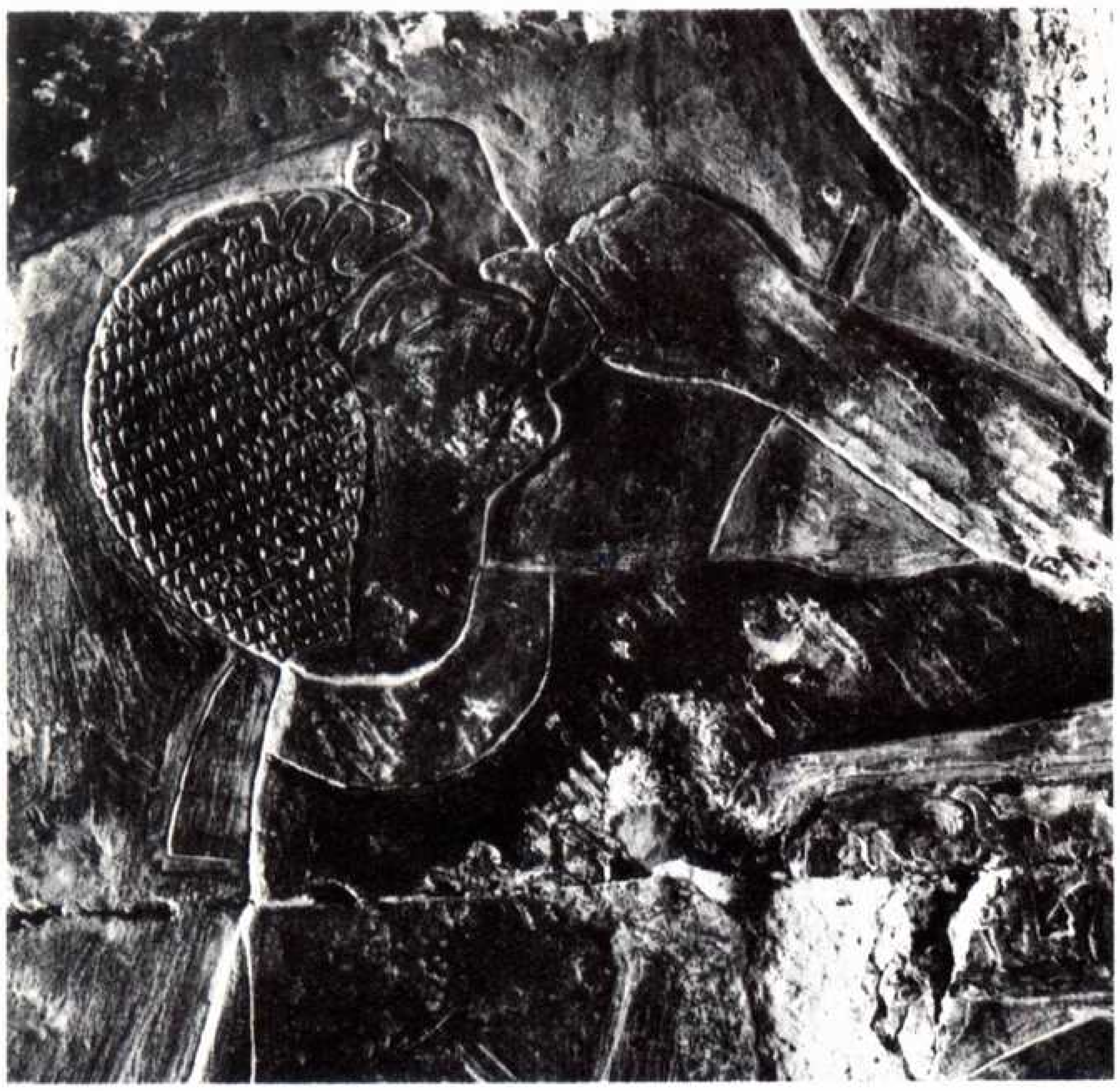
Estela funeraria de Ne-ankhtete en piedra caliza; c. 2550 a. de C. Merseyside County Museums, Liverpool.



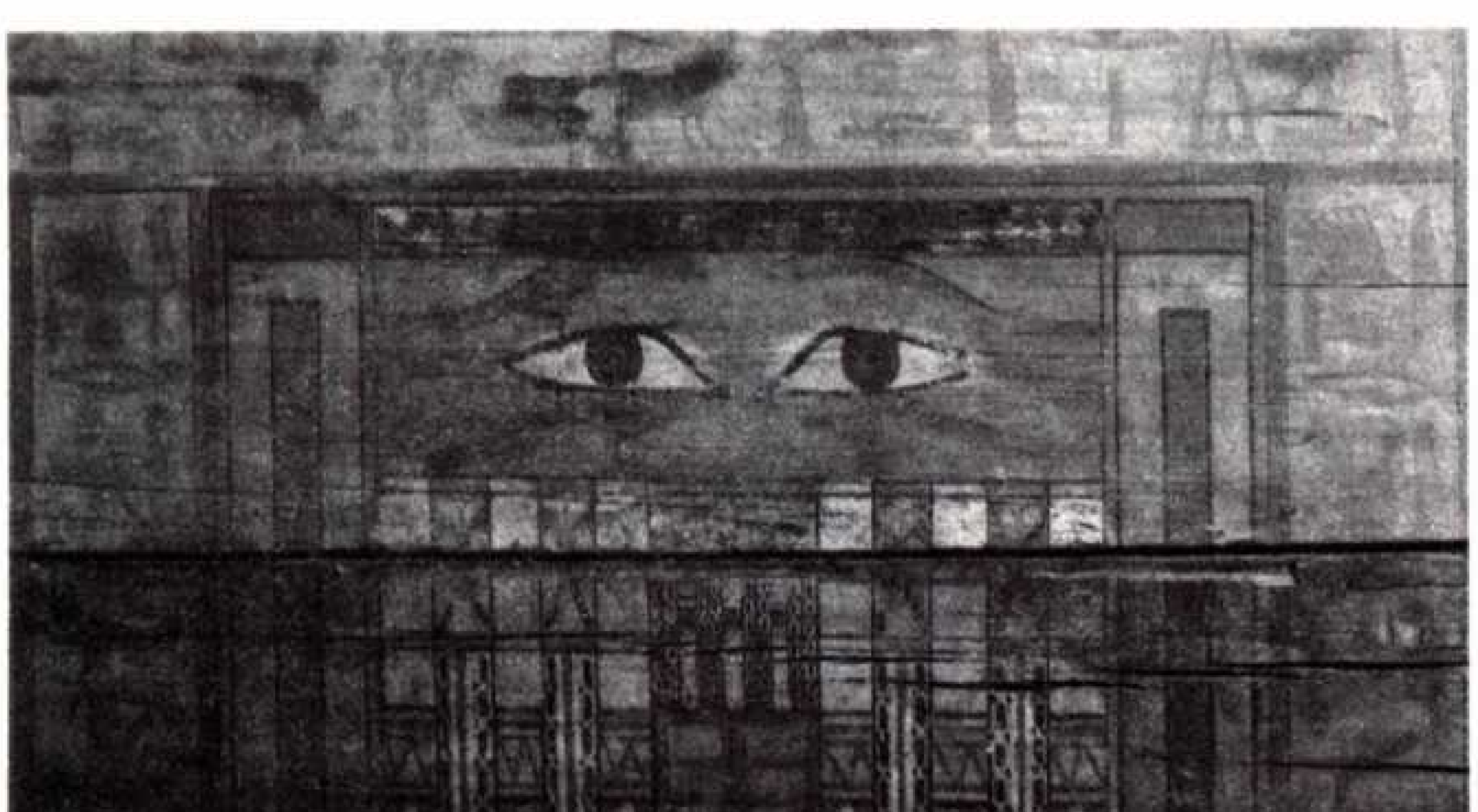
Estela de Hotep; 2000-1800 a. de C. Merseyside County Museums, Liverpool.



pulida de la piedra. Bajo la intensa luz solar egipcia, el detalle tallado se veía muy bien, pero el relieve hundido se protegía de los cambios de temperatura mejor, y por lo tanto duraba más. Algunas escenas más finas del bajorrelieve de la Dinastía XVIII decoran el templo mortuorio de la reina Hatshepsut, 1490-1470 a. de C., en Deir-el-Bahri, donde la delicada talla se ve complementada por colores que dan luz y belleza a las complejas escenas. Hatshepsut, que necesitaba fortalecer su aspiración al trono, añadió, por primera vez en la historia de Egipto, escenas representativas de acontecimientos de la época a las tradicionales escenas de la vida cotidiana. En la parte norte de la terraza central se ve la concepción divina y el nacimiento de la reina, mientras que la parte sur está dedicada al relato de la expedición que envió a buscar



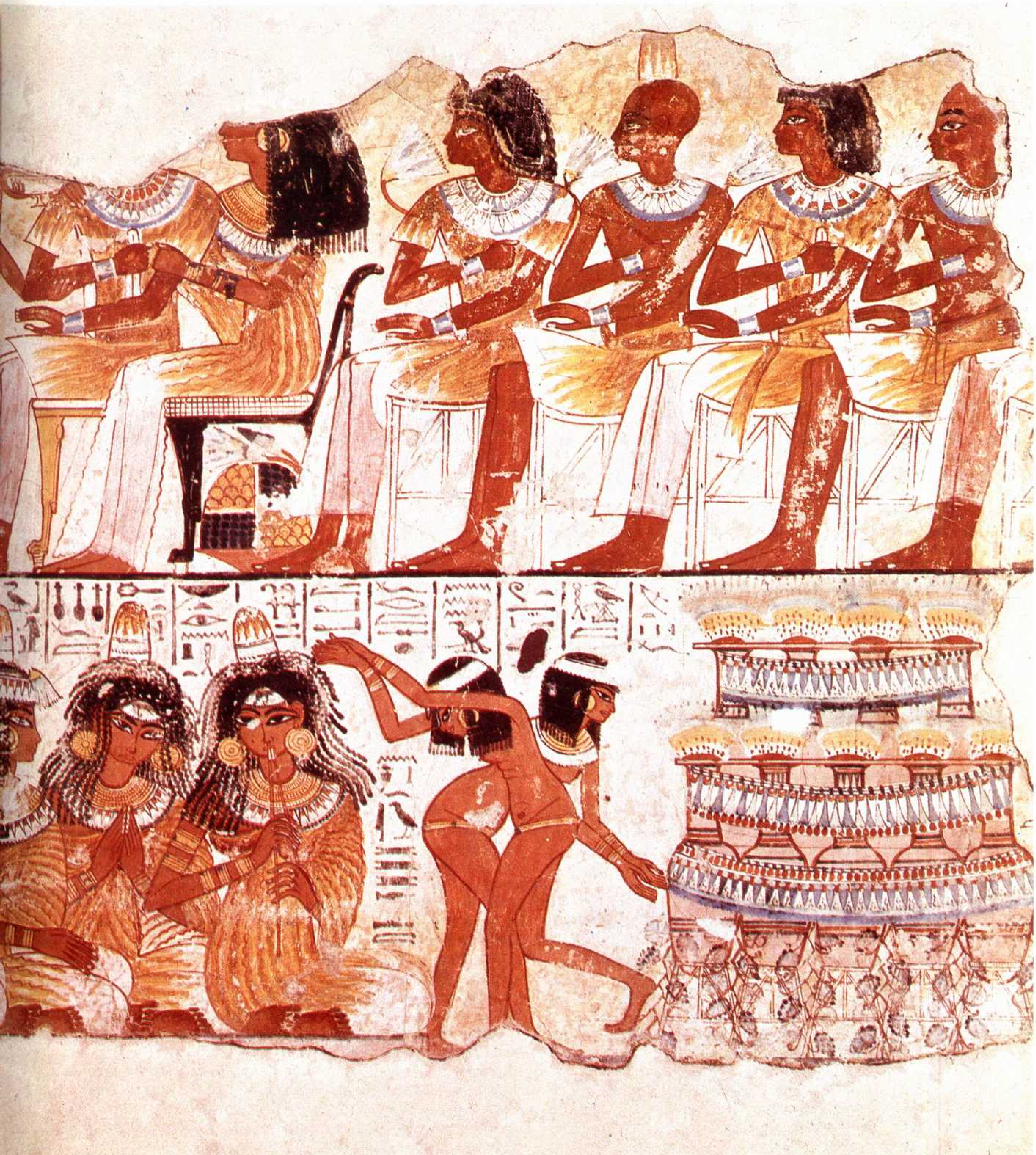
La reina Hatshepsut bebe de la ubre de la diosa vaca Hathor en su templo mortuorio del Deir-el-Bahri.



Puerta falsa fijada en la parte correspondiente a la cabeza del féretro de Keki. Merseyside County Museums, Liverpool.



Escena de banquete procedente de la tumba de Nabamun; c. 1400 a. de C. Museo Británico, Londres.



árboles de incienso al país de Punt. Los barcos mandados por la reina están tallados con esmerado cuidado, y los artistas se superaron a sí mismos en los detalles del país de Punt. Cabañas nativas, diversas especies de plantas y animales y los propios habitantes se encuentran todos representados con gran precisión, especialmente la princesa de Punt, con su cara arrugada y su cuerpo voluminoso.

Igual deleite en el detalle natural aparece en las escenas talladas en una sala del templo de Tutmosis III, en Karnak, 1470-1450 a. de C. Allí están representados los animales y las plantas traídos a Egipto tras la campaña del rey, y el resultado es alegre y festivo. En las salas más públicas de este y otros grandes templos se diseñaron escenas en las que se narran como propaganda las grandiosas campañas de los victoriosos gobernantes del Imperio Nuevo, con el objeto de subrayar la naturaleza todopoderosa de los reyes de Egipto. Con frecuencia, la delicadeza cede el paso a la necesidad del detalle atrevido y llamativo, especialmente durante la Dinastía XIX. Sin embargo, posteriormente, muchos relieves ptolemaicos se caracterizan por el sutil modelado de los rasgos bastante carnosos de la realeza y de los dioses.

La pintura en el antiguo Egipto siguió un patrón similar al de las escenas en relieve tallado, y a menudo se combinaron ambas técnicas. Los primeros ejemplos de pintura aparecen en el período prehistórico, siguiendo los patrones y escenas ya mencionados cuando hablamos de la alfarería.

Dependemos mucho de lo que ha llegado hasta nuestros días para hablar de este punto, y los fragmentos que poseemos son necesariamente pocos, debido a la frágil naturaleza del material. Se conocen partes de dos escenas que representan figuras y botes, una sobre lino y otra sobre el muro de una tumba. En las paredes de tumbas reales de la Dinastía I subsisten paneles de trazados brillantemente coloridos, que representan las esteras y los tapices colgantes que decoraban las paredes de las casas grandes. Estos trazados se repiten una y otra vez a lo largo de la historia de Egipto de muchas maneras diferentes. Pueden verse algunos de los más finos en los costados de los ataúdes rectangulares de madera hallados en las tumbas de nobles del Imperio Medio en Beni Hasan y otros lugares, c. 2000-1800 a. de C.

Las pinturas figurativas más antiguas pertenecientes al inequívoco estilo tradicional egipcio datan de las Dinastías III y IV. Probablemente las más famosas sean los fragmentos procedentes de la tumba de Itet en Medum, c. 2725 a. de C., en los que aparecen grupos de gansos que formaban parte de una gran escena de caza de aves en los pantanos (Museo Egipcio, El Cairo). Los gansos, de varias especies distintas, aparecen bastante rígidos entre matojos de estilizada vegetación, pero las siluetas están cuidadosamente delineadas, y los colores son naturales y sutiles.

A lo largo de todo el Imperio Antiguo, se utilizó la pintura para decorar y terminar relieves de piedra caliza, pero durante la Dinastía VI las escenas pintadas empezaron a sustituir a los relieves en las tumbas privadas por razones económicas. Era menos caro encargar escenas pintadas directamente sobre los muros de las tumbas, y su poder mágico era tan efectivo como el de los relieves.

Durante el primer Período Intermedio y el Imperio Medio, los ataúdes rectangulares de madera de los nobles se pintaban a menudo con esmero, convirtiéndose así en moradas reales para los espíritus de los muertos. Su parte exterior ostentaba inscripciones con los nombres y los títulos de los propietarios e invocando la protección de varios dioses. Las áreas superficiales restantes se cubrían de paneles brillantemente pintados que imitaban las paredes de una casa con tapices colgados y que llevan ventanas y puertas en complicados patrones geométricos. Se prestaba gran atención a la «puerta falsa» situada a la cabecera del ataúd, a través de la cual el *ka* podría entrar y salir cuando quisiera. En este panel van siempre los dos ojos sagrados del dios halcón del cielo, Horus, que permitirían al muerto echar una ojeada sobre el mundo de los vivos.

Las superficies interiores de los ataúdes a veces se decoraban con motivos referentes a las ofrendas que se le hacían al muerto para asegurar su continuidad en la otra vida. El motivo central era una mesa de ofrendas cubierta de pan, carne y verduras. También era importante una lista de ofrendas rituales, y aparecían representadas en detalle las posesiones personales, tales como armas, el bastón de mando, vasijas de barro y de piedra y prendas de ropa. A la cabecera se pintaban turbantes, y a los pies, varios pares de sandalias.

Estos ataúdes se colocaban en las pequeñas cámaras cavadas en la roca de las tumbas del Alto Egipto, donde la piedra es con frecuencia demasiado tosca o arenosa para ofrecer una superficie adecuada a la pintura. Sin embargo, han quedado algunos fragmentos de murales pintados, y en algunas tumbas hay vivas escenas de caza en el desierto o de labores agrícolas. La observación minuciosa también produjo temas poco usuales, como, por ejemplo, hombres luchando o juegos de muchachos, representados en secuencia como si se tratara de una serie de viñetas de una película. Otras están pintadas con notable destreza. Parte de una escena en los pantanos de una tumba de Beni Hasan, c. 1800 a. de C., muestra un grupo de aves en una acacia. La pintura de las hojas del ramaje del árbol es de una gran delicadeza, y las aves, que son tres alcaudones, una abubilla y un colirrojo, resultan fácilmente identificables. Sin embargo, la pintura de las tumbas alcanzó su cenit durante el Imperio Nuevo, particularmente en las tumbas de la gran necrópolis de Tebas. Allí, la piedra era generalmente demasiado mala y quebradiza para el tallado de relieves, pero se podía emplastar la superficie para conseguir una buena base para el pintor. Como siempre, se observaron las convenciones tradicionales, especialmente en las escenas solemnes que representaban al hombre muerto, en las que éste aparece más grande que su familia y demás acompañantes. Igual que los artistas que tallaban relieves durante el Imperio Antiguo, estos pintores sabían valerse de su imaginación para los detalles menores que terminaban de rellenar las escenas de mayor tamaño. Las aves y demás animales de los pantanos, normalmente representados de perfil, están cuidadosamente sombreados, dando una impresión de pelo y plumas reales, y sus acciones son a veces muy realistas. En la tumba de Nebamun, c. 1400 a. de C., un gato cazador, que ya tiene unos pájaros entre sus garras, salta para atrapar un pato con la boca. Unos fragmentos representativos de un banquete que proceden de esta misma tumba dan la impresión de que el pintor no solamente poseía notable habilidad, sino que también se complacía de manera especial experimentando con el detalle poco usual. Los nobles huéspedes se encuentran sentados en filas ceremoniales, pero los sirvientes y amenizadores de la cena no eran tan importantes y no están colocados del mismo modo. Grupos de músicos femeninos aparecen graciosamente arrodillados en el suelo, con las plantas de los pies vueltas hacia el espectador, y dos de las componentes de un grupo presentan el rostro casi totalmente de frente, lo que constituye un detalle muy raro. La ligereza y jovialidad de la música se transmite por la inclinación de sus cabezas y el aparente movimiento de las finas trenzas de sus complicados peinados. Esta sensación de movimiento se confirma con la pareja de jóvenes bailarinas representadas de perfil, y cuyas manos dando palmadas y pies saltarines están pintados con



Fragmento de piedra caliza con la figura de Tutmosis I; 1530-1520 a. de C. Merseyside County Museums, Liverpool.

gran sensibilidad. Otro rasgo poco usual es el trazado de las plantas de los pies de las músicas y sus vestiduras plisadas. Durante el Imperio Nuevo no solamente se decoraban con pinturas los muros de las tumbas, sino que también daban gran belleza a las casas y los palacios de los vivos. Frescos en los que se ven cañaverales, agua, aves y otros animales realzaban las paredes, los techos y los suelos de los palacios de Amarna y otros; pero después de la Dinastía XIX hubo un progresivo declive de la calidad de este tipo de pintura. A menor escala, la pintura en papiros, muebles y ataúdes de madera mantuvo su nivel de destreza hasta los últimos períodos de la historia egipcia, aunque también se hacía mucho trabajo en masa y de baja calidad.

Técnicas de relieve y pintura.—Antes de tallar un relieve o de pintar, ya fuera sobre piedra, ya sobre madera, había que preparar el fondo. Si la superficie era buena, a menudo era suficiente con alisar, pero cualquier irregularidad tenía que cubrirse con yeso. Durante el Imperio Nuevo, todos los muros se enyesaban, y se tallaron algunos relieves de exquisito detalle en el propio yeso. Normalmente se empleaba emplaste de arcilla, revestido de una fina capa de yeso fino.
La etapa siguiente era el dibujo, y se esbozaban las escenas, a menudo en rojo, con una brocha o una pluma de caña de las que usaban los escribas. Esta fase era importante, especialmente cuando se trazaba una escena complicada con muchas figuras o cuando había que cubrir toda una pared con escenas dispuestas en registros horizontales. Algunos artesanos confiaban bastante en el dibujo a mano alzada, pero con mayor frecuencia se empleaban como guías intersecciones de líneas verticales y horizontales. Éstas se podían marcar con una regla o sujetando los extremos de un cordón impregnado de pigmento y haciéndolo saltar contra la superficie. En los primeros momentos de la historia de Egipto, se fijaron las proporciones de este entramado con el fin de garantizar que las figuras humanas se dibujaran de acuerdo con el canon establecido. Como la decoración de algunas tumbas nunca se terminó, se pueden ver en ellas claramente las líneas del entramado, junto con correcciones hechas por los maestros artesanos.
El siguiente paso en la producción de un relieve era el cincelado de las siluetas correctas y la reducción del nivel del entorno, hasta conseguir que la escena consistiera en una serie de formas planas contra el fondo en bajorrelieve. Después se tallaban los detalles finales y se alisaba la superficie, preparándola para la pintura. Cualquier corrección o alteración que hubiera sufrido la talla podría ocultarse bajo una capa de yeso antes de aplicar la pintura. Un fragmento de piedra caliza que presenta una figura de Tutmosis I, 1530-1520 a. de C., que ha perdido el yeso y la pintura muestra un cambio en la posición de los brazos que no resultaría visible cuando el relieve estaba completo (Merseyside County Museums, Liverpool).
Numerosas tumbas finamente decoradas quedaron con la talla terminada, pero sin pintar, a la muerte del dueño. Escenas de la tumba de Ramose en Tebas, c. 1400 a. de C., muestran a los asistentes a su banquete, sentados en parejas delante de su anfitrión. La pintura de la escena nunca pasó de los ojos, y se puede examinar con detalle el minucioso modelado de las complicadas trenzas del peinado y los pliegues de las vestiduras de lino. La talla es refinada y posee un maravilloso acabado, aunque parecen faltarle el calor y la fuerza tan evidentes en los relieves del Imperio Antiguo.
El pintor que trabajaba directamente en un diseño sobre una superficie plana o que coloreaba un relieve empezaba por el fondo. Éste se cubría de color gris, blanco o amarillo, con un cepillo hecho de ramitas o juncos con las fibras cardadas. A continuación, se pintaban las áreas más grandes de las figuras humanas, se aplicaba el color de la piel y se pintaban las vestiduras de lino. Los detalles precisos, tales como las pintas de las aves y otros animales o las hileras petalíferas de un collar ornamental se terminaban con un pincel más fino o una pluma. Los pigmentos se preparaban con sustancias naturales, tales como el ocre rojo y el amarillo, la malaquita pulverizada, el negro carbón y el yeso. Partiendo de unos seis colores básicos era posible hacer mezclas para conseguir muchos tonos intermedios. El medio empleado para esta mezcla era agua, a la que a veces se añadía goma, y la pintura se aplicaba en áreas de color liso. Durante el Imperio Nuevo se lograron delicados efectos con trazos finos de la brocha o la pluma para señalar pelo



Esbozo del Imperio Nuevo de una muchacha que ejecuta una danza acrobática. Museo Egipcio, Turín.



En la tumba de Ramose en Tebas: Ramose con su esposa (izquierda); c. 1400 a. de C.

de animales o las esponjosas cabezas de las cañas de papiro. Hasta mediados de la Dinastía XVIII, rara vez se empleó el sombreado, y fue entonces cuando se generalizó su uso, especialmente en escenas multitudinarias, para sugerir el fino plegado de las vestiduras de lino. La figura de Nefertari, esposa de Ramsés II, 1301-1235 a. de C., en su tumba de Tebas, está tallada en yeso. El relieve está pintado de la forma más delicada, con el rostro en un matiz insólito de rosa pálido.
La sutileza de la pintura se ve realzada por el sombreado, especialmente en el rostro y en el cuello.
Ya hemos hablado de la libertad relativa de que gozaban los pintores cuando se ocupaban de figuras secundarias. A menudo suele ser conveniente un examen riguroso de los grupos de figuras, especialmente en escenas de las tumbas, debido a que la finura de sus detalles no siempre se puede captar a primera vista. En un principio pueden parecer exactamente iguales varias figuras de un grupo, pero suele haber ligeras diferencias en las posiciones de los brazos y la cabeza que dan individualidad a cada una, y los rostros de las plañideras, por ejemplo, están terminados con las marcas de las lágrimas.
Algunos esbozos hechos por pintores sobre láminas de piedra caliza, que en su mayoría datan del Imperio Nuevo y ahora se encuentran en el Museo Egipcio de Turín, muestran que cuando dibujaban a su capricho no se dejaban encadenar por las convenciones. Algunos están pintados y finamente acabados, como la figura de una muchacha que ejecuta una danza acrobática y se dobla hacia atrás con el

cabello rozando el suelo. Otros son simplemente bosquejos rápidos que captan a sujetos en plena acción: una joven pintándose los labios o un hombre montando a caballo.

Escultura.—Los artesanos egipcios produjeron una amplia diversidad de figurillas de arcilla, hueso, y marfil, mucho antes de la aparición de un estilo formal de escultura en la época de la unificación de los Dos Reinos de Egipto. Se han encontrado unas cuantas figurillas frágiles en tumbas prehistóricas. La tradición de la manufactura de tales objetos sobrevivió hasta el Imperio Nuevo. Se utilizaron hueso y marfil para hacer figuras femeninas estilizadas de complicada entre el 4000 y el 3000 a. de C.; la arcilla, al ser más fácil de moldear, se utilizaba para representaciones de muchas especies de animales, fáciles de identificar debido al fiel reflejo de sus características captadas por observación minuciosa.
Hacia el 3000 a. de C. se tallaron estatuillas de marfil de un estilo más naturalista, y han sobrevivido muchos fragmentos. Uno de los más finos y completos se encontró en Abydos, y representa a un rey desconocido en vestimenta de ceremonia (British Museum, Londres). Lleva puesta la gran Corona Blanca del Alto Egipto y el manto corto asociado al *heb sed* o Ceremonia de Jubileo, decorado en este caso con rombos. Camina confiadamente hacia delante en la *pose* usual en todas las estatuas de pie de figuras masculinas de las épocas dinásticas, con el pie izquierdo por delante del derecho. La calidad de la talla se ve en el modo en que la ropa envuelve ajustadamente los redondeados hombros, y la cabeza aparece inclinada hacia delante con determinación y propósito firme. A partir de este período, inmediatamente anterior a la Dinastía I, existen pruebas de que los escultores hicieron grandes progresos y utilizaron madera y piedra de diversos tipos. Esta evolución continuó a lo largo del período Arcaico, que fue cuando se hicieron las primeras estatuas reales de gran tamaño. El trabajo en metal también progresó; se han encontrado en algunas tumbas estatuillas de cobre en miniatura y amuletos de oro, y se conoce una inscripción de la Dinastía II que registra la manufactura de una estatua real de cobre.
Desde luego, disponemos de muchos más ejemplares que muestran el desarrollo de la escultura en piedra. A finales de la Dinastía II y comienzos de la III, a partir del 2700 a. de C., es cuando se puede hablar del establecimiento del estilo característico del antiguo Egipto en materia de escultura, estilo que se transmitió a lo largo de unos 2.500 años hasta el período Ptolomaico, tan sólo con pequeñas excepciones y modificaciones. Los rasgos predominantes de este estilo son la regularidad y simetría de las figuras, sólidas y cuadrangulares, ya sean de pie, ya sedentes. Se dice que Miguel Angel opinaba que un bloque de piedra siempre contenía una escultura, como si dijéramos en embrión, y era tarea del artista ponerla de manifiesto. La figura completa típica del antiguo Egipto da una fuerte impresión del bloque de piedra que sirvió para tallarla. Los artistas prescindían de una parte absolutamente mínima de la piedra en bruto, dejando normalmente las piernas unidas en un cuerpo único a un pilar posterior y los brazos pegados a los costados del cuerpo, mientras que las figuras sedentes formaban también una pieza con sus sillas. No es que estas esculturas parezcan toscas o rudimentarias; al contrario, transmiten una impresión de severa elegancia, una pureza de línea que sugiere por su tensión una energía contenida.
Las primeras etapas de la manufactura de una estatua, igual que en los casos de la pintura y el relieve, exigían el trazado de un esbozo preliminar. Se configuraba a grandes rasgos el bloque de piedra, y la figura se dibujaba al menos sobre dos de sus caras para ofrecer los aspectos delantero y lateral. Unas líneas maestras y, después, un entramado de cuadros aseguraban que las proporciones de la estatua se ajustaran con exactitud a las reglas fijadas al comienzo de las épocas dinásticas. Como referencia, se disponía de dibujos patrones, algunos de los cuales han llegado hasta nuestros días. Unos dibujos en tableros de madera con una capa de yeso que ahora se conservan en el Museo Británico de Londres constituyen un buen ejemplo. Existe una figura sedente de Tutmosis III, 1504-1450 a. de C., esbozada primero en rojo y después siluetada en negro, que fue dibujada sobre un entramado de pequeños cuadros finamente delineados. Los maestros artesanos, tras años de práctica, conseguían trabajar instintivamente, pero los escultores inexpertos siempre tenían a mano esos dibujos que les servían de referencia.
El tallado de una estatua llevaba consigo el difícil trabajo de martillear y afinar el bloque por todas partes hasta completar el esbozo de la figura. Se trazaban nuevas líneas maestras cuando era necesario conseguir que las herramientas recortasen el bloque por todas partes. Las piedras más duras, como el granito y la diorita, se

Estatuilla de marfil de un rey desconocido encontrada en Abydos. Museo Británico, Londres.



trabajaban raspando y tallando con duros martillos de piedra, erosionando así poco a poco el bloque inicial. El corte por medio de sierras y taladros metálicos, ayudados por un abrasivo tal como la arena de cuarzo, se empleaba para trabajar los difíciles ángulos existentes entre los brazos y el cuerpo, o entre las piernas. Cada etapa era larga y tediosa, y las herramientas de cobre, y posteriormente las de bronce, tenían que afilarse constantemente.

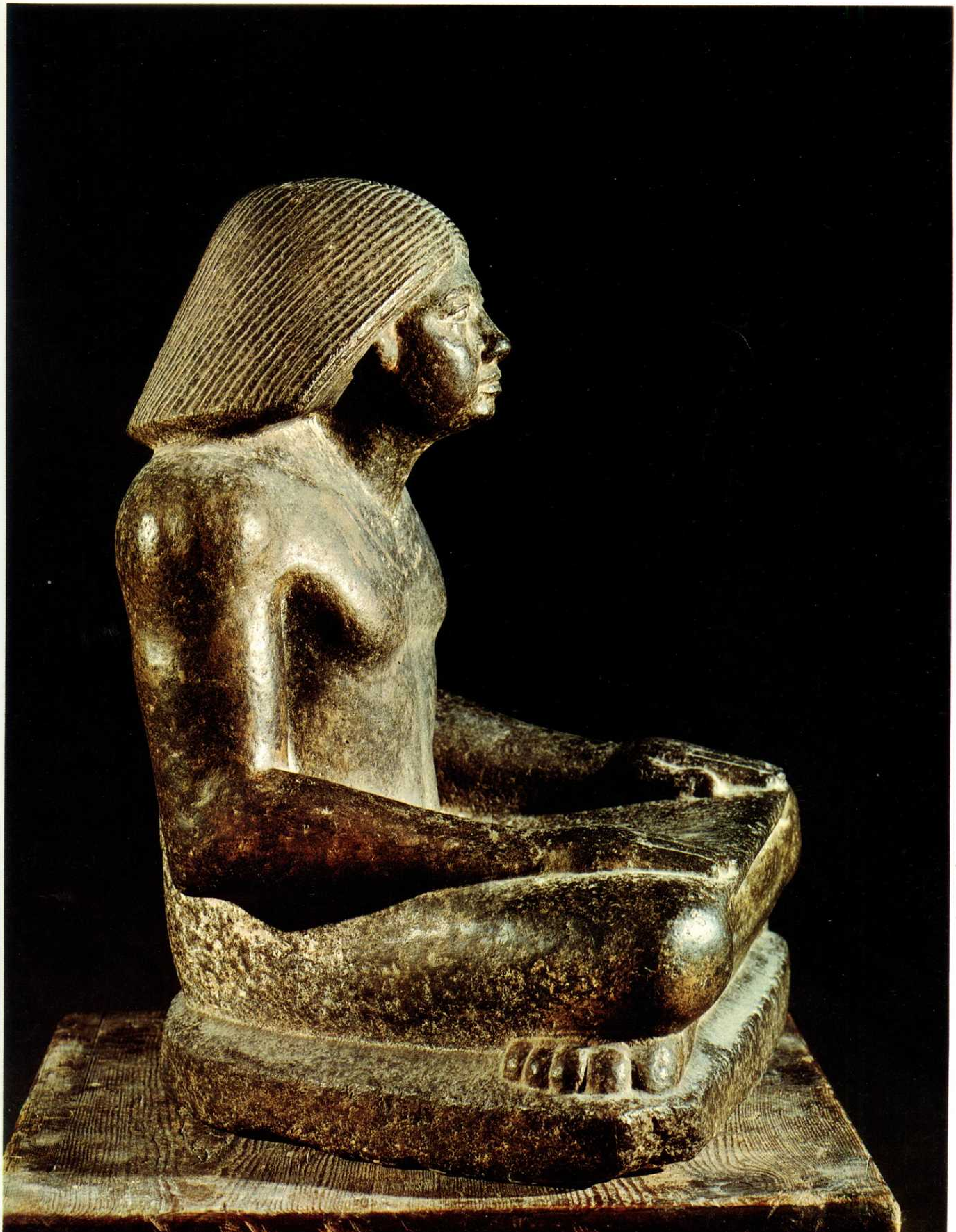


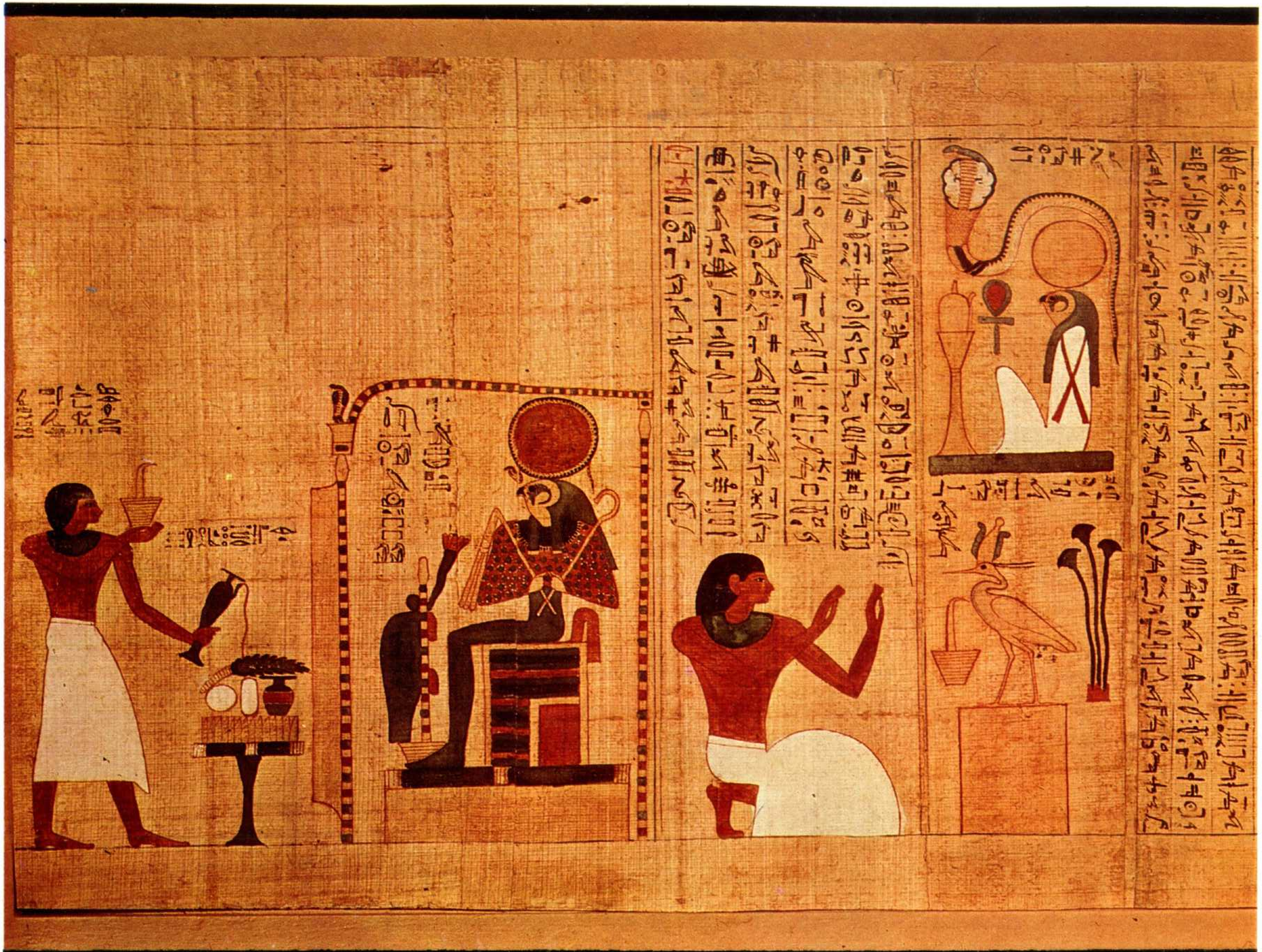
Estatuilla de madera de un servidor acarreando una jarra en forma de loto; c. 1350 a. de C. Merseyside Country Museums, Liverpool.

El pulido eliminaba la mayor parte de las señales de las herramientas. Para la realización de una estatua colosal, se levantaba un andamiaje en torno a la figura, lo que permitía que muchos hombres trabajasen en ella a la vez. La piedra caliza era más blanda y, por lo tanto, más fácil de trabajar. Las estatuas inacabadas proporcionan pruebas útiles de los procesos que seguían. La mayoría de ellas demuestran haber sido trabajadas por igual desde todos los lados, manteniendo así el equilibrio de la figura. Hay una cabeza de cuarcita, posiblemente de la reina Nefertiti, encontrada en un taller de Amarna, c. 1360 a. de C., que está casi acabada (Museo Egipcio, El Cairo). Probablemente iba destinada a formar parte de una estatua compuesta, y la parte alta de la cabeza quedó sin refinar para recibir una corona o peluca de otro material. La superficie del rostro parece estar preparada para el pulido final y la pintura, pero todavía están presentes las líneas maestras para indicar la marca del cabello y el plano medio de la cara. Hay unas líneas bastante más gruesas que señalan la silueta de los ojos, y las cejas tienen todo el aspecto de estar sin terminar, como si entrara dentro de los planes del autor ahuecarlas con idea de incrustrar en ellas otras piedras para dar a la cabeza un aspecto realmente vivo.

La estatuaria egipcia iba destinada a tumbas o templos y solía estar diseñada para la contemplación por delante. Era importante que el rostro mirara hacia el frente, hacia la eternidad, y que el cuerpo, visto también desde delante, mostrara verticalidad y rigidez, con todos los planos formando intersecciones en ángulo recto. A veces aparecen variaciones; por ejemplo, hay estatuas grandes que miran ligeramente hacia abajo, hacia el espectador, pero lo que sí es raro encontrar en la escultura solemne son ejemplos en los que el cuerpo esté inclinado o la cabeza vuelta hacia un lado. Las cuatro pequeñas divinidades que protegen el arca canópica de Tutankamon con los brazos entrelazados y las cabezas ligeramente vueltas hacia la izquierda figuran entre las más deliciosas de las excepciones. Una idea que suele aceptar sin discusión es que los artesanos más refinados trabajaban para el rey y establecían los patrones que otros seguían en la producción de la escultura en piedra, madera y metal en todo Egipto. En particular, los Imperios Antiguo y Medio asistieron a la producción de muchas estatuas y figuras pequeñas que se colocaban en las tumbas de personas bastante comunes con la idea de actuar como sustitutos del cuerpo una vez que éste se destruyera y proporcionar una eterna morada al *ka*. La calidad era deseable, pero no especialmente importante, pues mientras la estatua llevara inscrito el nombre de la persona fallecida, se identificaba con ella. De hecho, era posible apropiarse de una estatua con sólo alterar la inscripción y sustituir el nombre. Esto se hizo incluso en las más altas esferas, y a menudo los reyes usurpaban estatuas encargadas por sus antecesores. También se creía que era posible destruir la memoria de un predecesor odiado o temido borrando los nombres y títulos de sus monumentos. Esto sucedió con muchas de las estatuas de Akhenaton, y los nombres de Hatshepsut fueron borrados por Tutmosis III. La mayoría de las estatuas del *ka* halladas en las tumbas de nobles del Imperio Antiguo siguen un precedente real. Las tumbas de Gizeh y Saqqara estaban rodeadas de ciudades de los muertos, ya que los funcionarios solicitaban ser enterrados cerca de su rey y pasar a la eternidad con él. Poco a poco,

Escriba en granito gris. Museo Arqueológico, El Cairo.





las creencias antaño asociadas con el rey o su familia inmediata eran adoptadas por sus nobles, y luego por personas menos importantes, hasta el punto de que todo el mundo esperaba, a su muerte, llegar a identificarse con Osiris, el rey de los muertos; pero la calidad del *ka* enterrada en una tumba dependía de la prosperidad y los medios de su propietario. Las primeras esculturas privadas, como las reales a las que imitaban, seguían en gran medida la tradición ritual. En períodos posteriores, los artesanos, especialmente los que trabajaban en madera, produjeron a menudo pequeñas figuras de gran encanto cuando se sintieron libres de la convención mágico-religiosa. Estas estatuillas estaban destinadas con mucha frecuencia a servir a una finalidad práctica y portaban recipientes que contenían sustancias cosméticas; más tarde se enterraban entre las posesiones personales de sus dueños. Un refinado ejemplo en madera oscura es la figura de un sirviente que transporta un jarro en forma de loto, c. 1350 a. de C., que sostiene con una mano mientras inclina su espalda vencida por el peso (Merseyside Museums, Liverpool). Otra estatuilla de este mismo período aproximadamente, que se conserva en Durham (Museo Gulbenkian), representa a una joven sirviente con el cuerpo curvado hacia un lado para compensar el peso de un jarro de cosmético que lleva apoyado en su cadera.

Sin embargo, es la secuencia de la ceremoniosa escultura real la que muestra con mayor claridad los cambios que se produjeron en materia de detalle y actitud durante muchos siglos de la historia de Egipto. Desgraciadamente, subsiste muy poca escultura real de los períodos más antiguos, pero uno de los ejemplos primeros que conocemos es también uno de los más impresionantes. Se trata de la estatua, de tamaño natural, en piedra caliza, del rey Zoser, c. 2660-2590 a. de C., encontrada en una pequeña cámara del conjunto de templos de la Pirámide Escalonada, ideada por el visir Imhotep (Museo Egipcio, El Cairo). Una vez colocada en un lugar, la estatua nunca volvería a ser contemplada por los ojos de los vivos. Estaba hecha para proporcionar una morada al *ka* del rey después de su muerte, y fue emparedada en un nicho. Delante de sus ojos se practicaron unos orificios para que pudiera mirar a la capilla adyacente, donde diariamente se hacían ofrendas. El rey, sentado en un trono cuadrado, aparece envuelto en un manto.

Su rostro, enmarcado por una gran peluca, se muestra impasible y lleno de majestad, sensación que se transmite a pesar del daño causado por los ladrones que le arrancaron los ojos incrustados. Estatuas más pequeñas de nobles pertenecientes a las tres primeras dinastías, sentados en la misma posición, con la mano derecha cruzando el pecho, transmiten la densidad de la piedra en que fueron talladas. La magnífica estatua de diorita de Kefrén, c. 2500 a. de C. (Museo Egipcio, El Cairo), constructor de la segunda pirámide de Gizeh, estuvo colocada con otras veintidós en el largo pasillo del Templo del Valle. La postura del rey ha cambiado un poco con respecto a la de la estatua de Zoser, y aquí ambas manos descansan en las rodillas. El detalle del cuerpo, que ya no aparece envuelto en un manto, está soberbiamente ejecutado. Protegido por el halcón del dios Horus, el rey se sienta solo, en la tranquila seguridad de su divinidad. Esta estatua estaba pensada para ser colocada en el templo a la vista de todos, y el poder del rey aparece subrayado por el diseño tallado a los lados del trono, que simboliza la unión de los Imperios del Alto y Bajo Egipto con un atado de papiros y plantas de loto.

Papiro funerario egipcio: dios Horus. Museo del Louvre, París.



Estatua de tamaño natural del rey Zoser, en piedra caliza; c. 2660-2590 a. de C. Museo Egipcio, El Cairo.

Las esculturas que se conservan del templo funerario de otro rey de la Dinastía IV, Micerino, en Gizeh, que data del c. 2480 a. de C., todavía están llenas del concepto de majestad divina, pero el rey está representado con más humanidad que sus predecesores. Los grupos de estatuas están ejecutados en esquisto, y conservan huellas de pintura; uno muestra al rey con su esposa; los otros son tríadas donde el rey aparece con dioses de las provincias de Egipto. La estatua doble, de casi 1,5 m. de altura, nunca se terminó del todo. Las piernas y la base no recibieron su pulido final, y la estatua carece de inscripción. La poderosa figura del rey se ve respaldada con cariño y dignidad por la figura de la reina, que asoma ligeramente por detrás de su hombro izquierdo, mirando directamente hacia delante, con el brazo derecho en torno a la cintura de su marido y la mano izquierda tocando su brazo izquierdo.

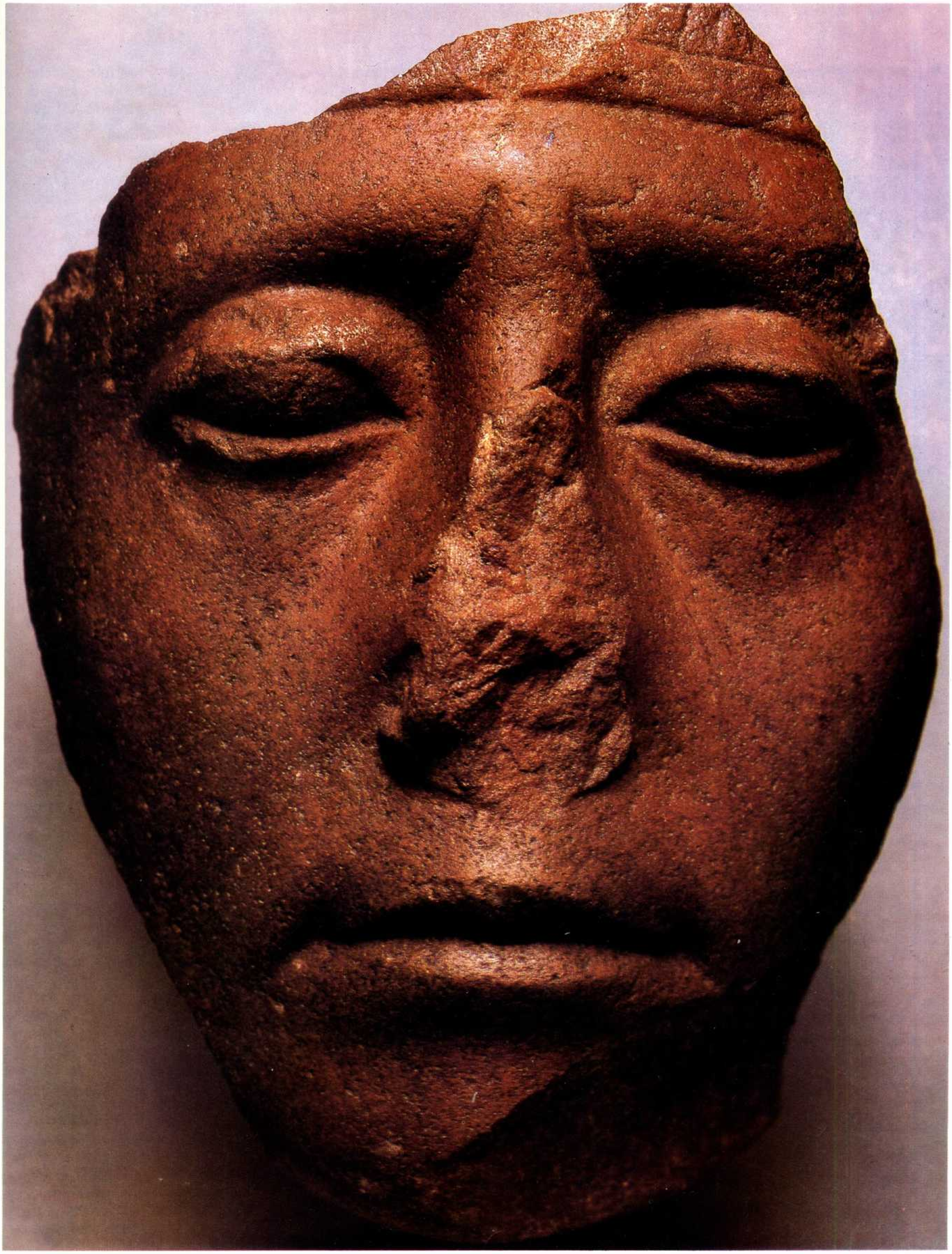
Existe un contacto similar entre las figuras de las tríadas, también de esquisto, que son ligeramente más pequeñas. Las manos de las divinidades, colocadas con delicadeza sobre los brazos del rey, prometen apoyo divino al gobernante. Como es usual en el antiguo Egipto, las diosas aparecen representadas con los rasgos característicos de la reina. Del período restante del Imperio Antiguo subsisten pocos fragmentos de la escultura real ejecutada en piedra. Una cabeza de granito de Userkaf, 2470 a. de C., tres veces del tamaño natural, es la primera muestra de la estatuaria



colosal de Egipto y está claro que fue ejecutada por la mano de un maestro artesano. Sin embargo, una díada de diorita que muestra al rey Sahure con el rey de los coptos, aunque está tallada según la tradición de la magnífica escultura de la Dinastía IV en Gizeh, no revela la misma maestría.
Los escultores representaban a los gobernantes del Imperio Antiguo como dioses sobre la tierra. Durante el Imperio Medio, los fragmentos supervivientes de estatuas reales muestran una línea de gobernantes que habían logrado su divinidad a través de su propio poder y las fuerzas de su personalidad. La naturaleza apartada y solitaria de la realeza aparece reflejada en sus retratos, pero está combinada con cierta conciencia de que por debajo de los atavíos de esa realeza hay una personalidad humana. Las cabezas y las estatuas de estos gobernantes del Imperio Medio dan la impresión de ser retratos reales, tallados por artesanos de consumada habilidad.
En ciertos aspectos, esta cultura recuerda a la estatuaria real anterior. Un retrato de Amenemhat III, c. 1840 a. de C., como esfinge muestra un rostro con claras reminiscencias de la estatua de Zoser, tallada casi 1.000 años antes, en el trazado de sus ojos y boca, las grandes orejas y la prominente mandíbula. De hecho, las orejas grandes constituyen una característica de la escultura del Imperio Medio y en especial de las estatuillas talladas, más pequeñas

Estatua de Kefrén tallada en diorita; c. 2500 a. de C. Museo Egipcio, El Cairo.

Fragmentos de una cabeza de cuarcita roja de Sesostris III. Museo Metropolitano, Nueva York.





Estatua sedente de Ramsés II; c. 1290 a. de C. Museo Egipcio, Turín.

y toscas, de individuos particulares. Resulta posible apreciar cierto aire de familia, especialmente en torno a los ojos y la boca, en numerosas cabezas de reyes de la Dinastía XII que se han conservado hasta nuestros días. Las más notables son las que representan a Sesostris III, 1878-1843 a. de C. Una esfinge que se conserva ahora en el Museo Metropolitano de Nueva York le representaba como un hombre relativamente joven, es de suponer que, más o menos, al comienzo de su reinado. Hay retratos en cuarcita marrón, obsidiana y granito rojo, entre otros materiales, que le representan en años posteriores y muestran el desarrollo de profundas arrugas en las comisuras de la boca y entre los ojos, y su expresión, aunque amable, refleja los cuidados y las cargas del estado. En contraste, una cabeza de la reina en glauconita, retratada con ancha frente y pómulos salientes, posee un viva real expresión graciosa y serena. Son muy pocos los retratos de damas reales del Imperio Medio que se conservan, aunque la alta consideración en que se las tenía aparece reflejada en la riqueza de objetos hallados en sus tumbas.

Durante el Imperio Nuevo desaparecen las arrugas de los rostros de los reyes, que entran en la eternidad con expresión despejada. Quedan muchas más estatuas que de períodos anteriores, y algunos reyes, como Tutmosis III y Ramsés II, hicieron tallar cientos de ellas para decorar los templos que levantaban a los dioses. Muchas estatuas muestran rasgos sacados de la vida real, como la gran nariz aguileña de Tutmosis III, pero los rostros se idealizaban. A partir del reinado de la reina Hatshepsut, se produce cierta suavización de la expresión, así como un refinamiento del tratamiento del cuerpo. La escultura propia del Imperio Nuevo resulta técnicamente espléndida, pero carece un poco del poder latente de la escultura real de los Imperios Antiguo y Medio. Una estatua tebana, en piedra caliza dura, de Hatshepsut, c. 1480 a. de C. (Museo Metropolitano, Nueva York), que supera el tamaño natural, representa a la reina sentada sobre un trono con las manos sobre las rodillas y con el cubrecabeza y la falda de un rey de Egipto en apoyo a su intención de gobernar. El cuerpo está diseñado de forma cuadrangular, siguiendo la antigua tradición, y los ojos miran fijamente, pero la barbilla es apuntada y delicada, y el efecto es femenino. Cuando Tutmosis III consiguió sustituirla en el trono de Egipto, los escultores supieron lo que se esperaba de ellos y produjeron una estatuaria que celebraba el poder de un rey belicoso y capaz, un vínculo de confianza entre su pueblo y los dioses.

La escultura real de Tell-el-Amarna.—Cuando Amenofis IV rompió con las viejas tradiciones, trasladó su capital a la ciudad que había construido en el desierto de Tell-el-Amarna, a la que denominó Horizonte de Atón. Cambio su nombre por el de Akhenatón y rindió culto a Atón, la fuerza vivificadora del sol, en iluminados y ventilados templos decorados con estatuas y relieves. Estimulados por el rey, los artesanos produjeron entre 1363 y 1346 escenas y esculturas caracterizadas por una nueva *informalidad* que había empezado a aparecer ya durante el reinado de Amenofis III. Los miembros de la familia real aparecían tomando parte en ceremonias, igual que antes, pero los artistas también se dirigían a la fachada trasera del palacio, por decirlo así, para representar escenas más domésticas. El rey, su esposa Nefertiti y sus hijas aparecen retratadas descansando en sus dependencias privadas, y aunque se observa cierto ritual en la forma en que las manos de los rayos de Atón alcanzan a proteger a la familia, las princesas se suben a las rodillas de sus padres o juegan por detrás de sus sillas. Las manos no intervienen simplemente en el



Estatua en un bloque de piedra de Amenofis, mayordomo real; altura: 74 cm. Museo Británico, Londres.

antiguo gesto de protección, sino también en el de auténtico cariño, y se puede decir que las princesas sonríen.
Durante la primera parte del reinado de Akhenatón, y probablemente a instigación suya como rebelión contra el idealismo y el decoro de épocas anteriores, muchas estatuas reales parecen mostrar la forma humana exagerada hasta el punto de la caricatura. Algunas son incluso repelentes. Todas las particularidades físicas del rey, su alargada cabeza y su barbilla apuntada, su estómago protuberante y sus grandes muslos, aparecen detalladas, y algunas de estas estatuas colosales poseen un efecto de exagerado poder. Esta distorsión, especialmente en estatuas oficiales, debe ser el resultado del propio deseo del rey de mostrar, y no disimular, lo que probablemente era una condición patológica. A pesar de esto, los escultores se ocupaban de comunicar una propiedad divina a las estatuas más grandes del gobernante. En momentos posteriores de su reinado, la tendencia al naturalismo se vio refinada. Fragmentos supervivientes muestran que la forma femenina ideal era joven y delgada con el vientre y los muslos ligeramente protuberantes. El cuerpo se presentaba desnudo o cubierto con ligeras vestiduras vaporosas de lino. Se han encontrado estudios de las cabezas de las princesas, y éstas, junto con la ya mencionada cabeza de Nefertiti y el magnífico busto en piedra caliza y pintado de la reina, que ahora se conserva en Berlín (Staatliche Museen), destacan por su delicadeza y encanto. La cabeza hallada en Amarna, en el taller de un escultor, era un retrato maestro utilizado como modelo para otros estudios, algunos de los cuales se han encontrado. El rostro y el cuello aparecen finamente modelados y están pintados en colores sumamente naturales. El ojo izquierdo nunca llegó a insertarse, pero el derecho consiste en una incrustación de cristal de roca con una pupila negra.
Tras la muerte de Akhenatón, sus sucesores regresaron a Tebas, y el gobierno y la religión volvieron a asumir sus respectivos cursos tradicionales. Sin embargo, la influencia del estilo de Amarna no desapareció, como se observa en el toque suave y delicado que aparece en lo mejor del arte de finales del Imperio Nuevo. En la escultura ceremonial, los gobernantes de la Dinastía XXI se representaron en estatuas cuyo estilo recordaba a las de comienzo de la Dinastía XVIII. Sin embargo, algunas veces se les tallaba con ropa de la época y no siempre con la sencilla túnica tradicional del rey. Una estatua sedente magníficamente terminada, en granito negro, de Ramsés II, c. 1290 a. de C., que se encuentra en el Museo de Turín, representa al rey con la Corona Azul a modo de casco y largas vestiduras de lino finamente plegadas. El detalle tradicional corre a cargo de la figura de la reina, que se apoya en su pierna izquierda, pero no alcanza siquiera la altura de la rodilla de su marido. Su reinado resultó ser el gran período de la escultura colosal, y entre las muchas imágenes enormes de Ramsés II que conocemos, las estatuas sedentes del templo de Abu Simbel y las que muestran al rey como Osiris en su templo mortuorio de Tebas son las más famosas.
Entre las estatuas de menor tamaño de su templo mortuorio, el Ramesseum, se encuentran figuras de damas reales ejecutadas en piedra caliza pintada. El tallado es muy fino, especialmente los detalles de pelucas, los collares y los adornos, y los rostros aparecen idealizados y serenos. Estas estatuas encuentran paralelismo en las imágenes funerarias colocadas en las tumbas de nobles y funcionarios. Muchas de ellas están talladas con meticulosa atención de escultores instruidos en las tradiciones reales.
También se dedicaron estatuas a individuos privados en los templos, y aquí, con el desarrollo de la estatua de bloque, se produce una tendencia hacia el carácter compacto y sencillo. La figura, que aparece agachada, con las rodillas apuntadas hacia la barbilla y envuelta en un manto, se reduce casi a un bloque del que sólo sobresale la cabeza. Las cabezas de muchas estatuas de bloque están bien talladas, pero se pretendía que el estilizado cuerpo fuera lo más simple posible, con el fin de aportar el fondo necesario para la inscripción, que a menudo cubría toda la superficie e incluía los nombre y títulos del personaje. Este primer tipo apareció durante el Imperio Medio, y poco a poco se fue haciendo más común durante el Imperio Nuevo. El punto máximo de su popularidad se produjo durante la Dinastía XIX. En períodos posteriores, los escultores reales, aunque muy competentes, produjeron estatuas muy en la línea de las tradiciones de dinastías anteriores, y en su mayoría de menor tamaño. Sin embargo, en el 660 a. de C., Montuemhat, que era Alto Mayordomo de la Divina Orden de Amón en Tebas, favoreció en gran medida un nuevo movimiento en materia de arte. Este movimiento se inspiró en glorias del pasado y se proponía a restablecer el orgullo nacional en un momento en que las potencias extranjeras estaban amenazando a Egipto. Durante un tiempo se produjo un nuevo florecimiento de la brillantez técnica, especialmente en el tratamiento de piedras duras, y han llegado hasta nuestros días varias piezas notables de



escultura. Una soberbia estatua en granito oscuro del propio Montuemhat, encontrada en Karnak, constituye una excelente amalgama de las tradiciones de 2.000 años de arte. La *pose* y los vestidos se ajustan a las tradiciones establecidas ya en el Imperio Antiguo, y el cabello sigue la moda del Imperio Nuevo, pero el rostro constituye un retrato de carácter real, tallado con un sensibilidad digna de los grandes artesanos del Imperio Medio.

Escultura en madera y metal.—Aunque la naturaleza propia de la piedra imparte cierta rigidez a la estatuaria, esta misma falta de flexibilidad tiende a repetirse en otros materiales tales como la madera o el metal, con las que resulta posible una mayor libertad. El conservadurismo innato de los egipcios hizo que los artesanos se amoldaran a las convenciones artísticas establecidas, fundamentalmente por razones mágicas o religiosas, si bien aparecen ciertas diferencias en materiales más ligeros. Se pueden abandonar las peanas y los soportes cuando su respaldo deja de ser necesario, y pueden separarse brazos y piernas del cuerpo, produciendo un efecto de mayor ligereza. Sin embargo, estas figuras rara vez se conservan en perfectas condiciones. El metal se corroe y la madera se pudre con la humedad y es suscepible de destrución por las hormigas y otras plagas. El cobre era un metal muy apreciado, por lo que es probable que muchas estatuas se fundieran para utilizar de nuevo el metal.

Por algunas inscripciones sabemos que se habían hecho ya estatuas reales de cobre en la Dinastía II, pero las estatuas, de la Dinastía VI, de Pepi y su hijo son las más antiguas que conocemos. A partir de este momento, se hacen figuras de metal en una amplia diversidad de tamaños. Una de las más notables es la menuda figurilla de oro de Amenofis III, de 5 cm. de altura, hallada en un ataúd en miniatura en la tumba de Tutankhamon, 1340 a. de C., que probablemente se vació en un molde por el método de la cera peridida. La estatua de bronce es la Reina Karomama, de la Dinastía XXII, c. 825 a. de C., es uno de los ejemplos más refinados de escultura en metal (El Louvre, París). De casi 61 cm. de altura, se hizo para su capilla de Karnak y muestra a la reina con los brazos extendidos delante de ella. Las manos sostenían en un principio cetros o alguna ofrenda, pero, al igual que la corona y las plumas que debieron de adornar su cabeza, es probable que fueran de oro y desaparecieron hace mucho. Los detalles de su vestido y de su collar, que presentan un dibujo complicado, estuvieron en un principio llenos de incrustaciones de oro, plata y electro, y el rostro, los brazos y los pies tenían un baño dorado. Hoy día han perdido gran parte de este baño, pero la belleza real y femenina de la figura y la expresión abierta de su rostro son muy llamativas. Otras refinadas estatuillas de bronce de esta época aproximadamente demuestran la habilidad de los metalúrgicos. Entre ellas hay figuras de otras damas reales y una del dios Amón.

En cuanto a las estatuas reales hechas de madera, son abundantes las que se conservan. La figura de Sesostris I, 1971-1930 a. de C. (Museo Egipcio, El Cairo), hallada en Lisht, está finamente tallado en madera de cedro y con la Corona Blanca del Alto Egipto, el rey avanza adelantando su pie izquierdo, y con un largo cayado en la mano izquierda. La mano derecha debió de haber tenido el otro símbolo real, el llamado mayal. La corona y la falda son

Estatuilla de bronce de la reina Karomama; altura 61 cm., c. 825 a. de C.

blancas, con una capa de yeso, y el cuerpo y los ojos están pintados de colores naturales.
Una serie de estatuillas (Museo Egipcio, El Cairo), cada una de menos de 1 m. de altura, halladas en la tumba de Tutankhamon, 1340 a. de C., muestra que aquéllas y relativamente poco importante, muestra que aquéllas formaban una parte esencial de la dotación funeraria ritual. Se creía que, después de la muerte, el rey continuaba ejecutando actos rituales en nombre de su pueblo. Debieron de colocarse figuras similares en otras tumbas reales, pero en su mayoría las desvalijaron saqueadores de sepulcros. Una estatuilla representa a Tutankhamon con la Corona Roja del Bajo Egipto. Se encuentra en la misma *pose* que Sesostris I 600 años antes y marca el paso hacia delante sosteniendo el báculo y el mayal, solemene y decidido. El efecto del realismo del período de Amarna puede observarse en los hombros relajados y ligeramente caídos, que contrastan con los erguidos y poderosos hombros de Sesostris. La estatuilla más graciosa del grupo presenta a Tutankhamon como el dios Horus, apoyado sin ningún esfuerzo sobre una pequeña barca de papiros, como a punto de disparar el arpón que había de matar a Seti, el enemigo de su padre, Osiris, transformado en hipopotótamo. Además de numerosas *ushabtis* o figurillas de sirvientes funerarios, de madera, magníficamente tallados, también halladas en su tumba, el esplendor de la tumba de Tutankhamon se ve subrayado por las dos estatuas de tamaño natural que guardan la entrada a la cámara funeraria propiamente dicha (Museo Egipcio, El Cairo). Representan al rey como Osiris, no muniforme pero con el rostro, cuerpo y piernas recubiertos de una resina negra brillante. Sobre este fondo destaca vivamente el dorado de las vestiduras y de los ojos y las cejas.
Uno de los retratos reales más notables tallados en madera es la pequeña cabeza de ébano de la reina Tiye, esposa de Amenofis III, c. 1360 a. de C. (Staatliche Museen, Berlín).

Arte aplicado.—Los artesanos que producían el fino mobiliario, la magnífica joyería y pequeñas posesiones personales que evidentemente eran tan queridos por la gente del Antiguo Egipto, no tenían las mismas limitaciones que los escultores, a los que normalmente se exigía que se ajustaran a la tradición religiosa. Está bastante claro que apreciaban la belleza de las cosas naturales y se deleitaban en su capacidad para reproducirlas en piedra, madera fina, marfil y metales preciosos. Pocos de estos objetos tenían la finalidad mágica de las estatuas y los relieves, pero se enterraban con sus dueños como cosas queridas y familiares. A partir de las épocas más antiguas, la joyería se hizo a base de oro y piedras semipreciosas. En las tumbas más corrientes se encuentran adornos prehistóricos de amatista, hematita y cornalina, laboriosamente limados y pulidos a mano.



Pequeña cabeza de ébano de la reina Tiye, esposa de Amenofis III; c. 1360 a. de C. Staatliche Museen, Berlín.



Cabeza, tallada en basalto, de un sacerdote de la era ptolemaica. Staatliche Museen, Berlín.



Respaldo decorado de una silla encontrada en la tumba de Tutankhamon. Museo Egipcio, El Cairo.

Posteriormente, cuatro brazaletes (ahora en el Museo Egipcio, El Cairo) hallados sobre un brazo envuelto en lino desechado por los saqueadores de tumbas en una tumba real de Abydos, c. 3000 a. de C., demuestran que el amor egipcio por los abalorios brillantemente coloreados, engarzados formando complicadas figuras, ya se encontraba muy arraigado, y durante el Imperio Antiguo se hicieron algunas piezas exquisitas de joyería. Entre éstas resulta obligado destacar los brazaletes hallados en la tumba de la reina Heteferes, c. 2600 a. de C., algunos de ellos producidos de manera específica para uso funerario (Museo Egipcio, El Cairo). Hechos de lámina de plata batida, están decorados con delicadas formas de mariposas con incrustaciones de turquesa, jaspe, lapislázuli y cornalina. La joyería enterrada con las princesas Khnumet, Sithathoryunet y Mererit en Lahun, c. 1900 a. de C., pone de relieve que los artesanos del Imperio Medio nunca fueron

superados como diseñadores. Desde un punto de vista técnico, la artesanía del Imperio Nuevo fue más pulida, pero aunque muchas piezas son más espléndidas, a veces el efecto puede resultar chillón y exagerado. Las más conocidas son los suntuosos colgantes, diademas, pendientes y anillos hallados en la tumba de Tutankhamon, c. 1340 a. de C. (Museo Egipcio, El Cairo).

Las técnicas utilizadas para producir vasijas y otros objetos de metal precioso o común, aparte de la joyería personal, eran muy elaboradas. Una cabeza de halcón, en oro, procedente de Hierakónpolis, c. 2330 a. de C., es uno de los ejemplos más refinados de trabajo de orfebrería del Imperio Antiguo (Museo Egipcio, El Cairo). Los ojos de obsidiana pulida dan un aspecto vivo a la cabeza, coronada por un *ureus* de oro y altos penachos, que debió de haber formado parte de una estatua compuesta.

Se hizo amplio uso del metal precioso en la dotación de los enterramientos reales, y los pocos que han escapado a la atención de los saqueadores muestran el carácter espléndido y magnífico que debieron de tener también los otros. Dentro de una serie de ataúdes de madera recubiertos de oro y con incrustaciones de vidrio y piedras semipreciosas, la máscara funeraria de Tutankhamon (Museo Egipcio, El Cairo) era de oro macizo, y las riquezas halladas en la tumba de Psusennes, en Tanis, c. 1050 a. de C., incluían finos ataúdes de plata y máscaras funerarias de plata.

La incrustación de oro se utilizaba para señalar detalles sobre la estatuaria de madera y para decorar las estatuillas de bronce hechas en cantidad cada vez mayor a partir del c. 1000 a. de C. Muchas de estas figuras representan diversos dioses en actitudes características suyas, y probablemente estaban destinadas a santuarios domésticos. Aparecen entre ellos los grandes dioses de la tierra y el cielo, pero también hay muchas figuras, a menudo toscas y sin terminar, de los dioses familiares, domésticos, venerados por la gente del pueblo. También fue muy utilizado el metal precioso por los constructores de mobiliario fino, y en casos en los que la madera se ha podrido, ha sido posible reconstruir piezas de aquél a partir de las monturas de oro que se han conservado. Siempre escasearon las buenas maderas, y normalmente tenían que ser importadas, pero los ebanistas egipcios eran expertos en disimular junturas y grietas de las malas maderas nativas con capas de yeso y pintura. Sillas, camas y arcas de la máxima calidad iban cubiertas de una fina capa de oro, y ésta podía verse realzada con incrustaciones decorativas de marfil, ébano y piedras semipreciosas. El trabajo de los ebanistas ya había alcanzado un alto grado de excelencia a comienzos del Imperio Antiguo, cuando se hicieron las magníficas piezas de mobiliario halladas en la tumba de la reina Heteferes, c. 2600 a. de C. (Museo Egipcio, El Cairo). Éstas han sido reconstruidas utilizando las monturas de oro, y las láminas de oro que las cubrían. Algunas de las sillas de ceremonia del Imperio Nuevo, como las encontradas en la tumba de Tutankhamon, por ejemplo (Museo Egipcio, El Cairo), están asombrosamente decoradas con incrustaciones de colores. Sobre el respaldo dorado de una de ellas, una minuciosa escena en incrustaciones de plata, vidrio y de fayenza representa al joven rey sentado, con su esposa de pie ante él y ungiéndole su collar ceremonial.

A menudo se utilizaba para incrustación la fayenza egipcia o composición vidriada. Consiste en un núcleo de cuarzo molido revestido con un esmalte alcalino, y se hacía desde épocas prehistóricas. Los colores varían, pero los más característicos son los verdes y los azules producidos añadiendo compuestos de cobre en las proporciones necesarias para un esmalte hecho calentando arena y sosa. El más admirado era un esmalte brillante azul claro, típico sobre todo del Imperio Nuevo. La fayenza se empleaba también como sustituto de las piedras semipreciosas, así como por su propio valor en la manufactura de abalorios, escarabajos sagrados e incrustaciones. Durante el Imperio Nuevo se hicieron recipientes y cálices de fayenza finamente decorados, junto con miles de figuras funerarias o *ushabtis* que se hallan en muchas tumbas egipcias.

El vidrio auténtico no empezó a hacerse de forma regular en Egipto hasta las conquistas de Tutmosis III en la Dinastía XVIII, que abrieron vías de contacto con las industrias del vidrio ya establecidas en Siria y Mesopotamia. El vidrio egipcio más refinado, en forma de pequeñas vasijas e incrustaciones de color, se hizo durante el período de Amarna, 1350 a. de C., y después.

Aunque la mayoría del pueblo de Egipto no podía aspirar a poseer objetos de la calidad artística que caracterizaba a la dotación funeraria de las tumbas de sus nobles y reyes, hay gran cantidad de objetos más modestos en tumbas humildes. Copias en madera y piedra más pobre reflejan el trabajo y el estilo de artesanos más habilidosos, y casi todos los enterramientos incluyen un tesoro de algún tipo, tal como un insignificante portador de cosméticos de piedra pulida. Todo objeto contribuye a delinear una imagen detallada de la civilización del antiguo Egipto, que tanto debió a los recursos del Valle del Nilo y a su pueblo, y tan poco a las influencias externas.

Los emisarios extranjeros traían tributos a los gobernantes egipcios, y el comercio en madera fina, metal, y otros productos escasos en Egipto hizo que los funcionarios estuvieran en contacto regular con los pueblos de África hacia el sur, y del Mediterráneo Oriental y Mesopotamia hacia el norte y el este. Pero muy poca influencia exterior puede detectarse en la labor de los artesanos egipcios. Incluso dinastías de gobernantes extranjeros adoptaron las tradiciones antiguas, en lugar de tratar de imponer ideas nuevas, ya que se dieron cuenta de que así tendrían más posibilidades de ser aceptados por la mayoría del pueblo. Los artistas florecieron especialmente bajo el mandato de los Ptolomeos, pero estuvieron dedicados a reconstruir y decorar templos en antiguo estilo egipcio. Incluso la influencia de la escultura griega tuvo muy poco impacto inmediato, y tan sólo fue apareciendo de forma gradual cierta tendencia hacia formas más redondeadas y realistas.

Hace poco tiempo que se ha empezado a apreciar la obra de los artesanos y artistas del antiguo Egipto en su justo valor. Las formas y tradiciones que siguieron resultan extrañas a la herencia artística de Occidente, arraigado como está en la tradición clásica. La expedición de Napoleón a Egipto en 1798 y el descubrimiento de la piedra de Rosetta condujeron a un gran interés por las antigüedades de Egipto, pero no fue hasta finales del siglo XIX cuando el desciframiento de la escritura jeroglífica y el desarrollo de la arqueología sistemática empezaron a revelar las complejidades de la civilización del Valle del Nilo, y la obra de los artesanos del antiguo Egipto comenzó a ser apreciada realmente.

Para más información:

Alfred, C. *Egypt to the End of the Old Kingdom,* London (1965). Alfred, C. *The Egyptians,* London (1961). David, A. R. *The Egyptian Kingdoms,* London (1975). Hayes, W. C. *The Scepter of Egypt,* New York, pt One (1959) pt Two (1960). Posener, G. (ed.) *A Dictionary of Egyptian Civilization,* London (1962). Woldering, I. *Gypt, the Art of the Pharaohs,* London (1963). Desroches-Noblecourt, Christiane: *El arte egipcio.* Plaza y Janés, Barcelona, 1967. Vandenberg, Philipp: *Nefertiti: una biografía arqueológica.* Plaza y Janés, Barcelona, 1976. Repollés Aguilar, José: *Tutankhamon.* De Gassó Hnos. Barcelona, 1971. Westendorf, Wolfhart: *El Antiguo Egipto.* Argos, Barcelona, 1970. Wiesner, Joseph: *El arte egipcio.* Moretón, Bilbao, 1967.

LA ESTELA FUNERARIA DE MENTUHOTEP

En c. 2850 a. de C. se empezaron a hacer estelas funerarias que tenían la finalidad de perpetuar el nombre de un noble o alto funcionario egipcio en el lugar de su tumba. Las mejores son losas talladas de piedra caliza o granito, y aunque sus detalles varían de acuerdo con la moda del momento, se ajustan a un patrón relativamente *standard*. La persona fallecida aparece sentada delante de una mesa de ofrendas, con inscripciones en las que figuran su nombre y sus títulos. Se considera que una fórmula de plegaria ritual, normalmente inscrita en la parte más alta de la estela, garantizaba la continuidad de las ofrendas al fallecido durante toda la eternidad.

La estela de Mentuhotep constituye un fino ejemplo de las pequeñas estelas de piedra caliza pintada que se hacían durante el Imperio Medio, c. 2050-1750 a. de C. Mentuhotep, funcionario público, se sienta ante su mesa de ofrecimientos, que presenta abundancia de hogazas de pan, la cabeza de un becerro, la pata de un buey, y un manojo de cebollas. Bajo la mesa hay dos jarras de vino de alfarería sobre soportes circulares: el precinto de una está intacto, pero la otra ha sido abierta con el fin de rellenar la copa que se encuentra en un estante más alto, al lado de Mentuhotep. El fallecido tiene la cabeza afeitada de un sacerdote y está preparado como si fuese a una fiesta terrenal, llevando una falda de fino lino, un ancho collar, ajorcas y brazaletes, y tiene en la mano una flor de loto. Las estelas confeccionadas durante el Imperio Antiguo (2680-2180 a. de C.) suelen representar únicamente al muerto, pero aquí, en fecha posterior, también aparecen representados varios miembros de la familia de Mentuhotep en la parte inferior de la estela, compartiendo su fiesta, aunque se presta la debida prominencia al propio Mentuhotep. Sus nombres y parentescos están escritos al lado, y tres generaciones de su familia se benefician del mágico poder de la estela. En el registro de debajo de su imagen mayor, Mentuhotep vuelve a aparecer, esta vez a la derecha, frente a su padre, del mismo nombre. El registro de debajo del todo incluye tres figuras: a la derecha se encuentra Renefseneb, sacerdote y probablemente hermano de Mentuhotep, que está frente a una mujer nombrada en el registro superior como Henut, madre de Mentuhotep, sentada al lado de su padre, Kemmu, otro sacerdote.

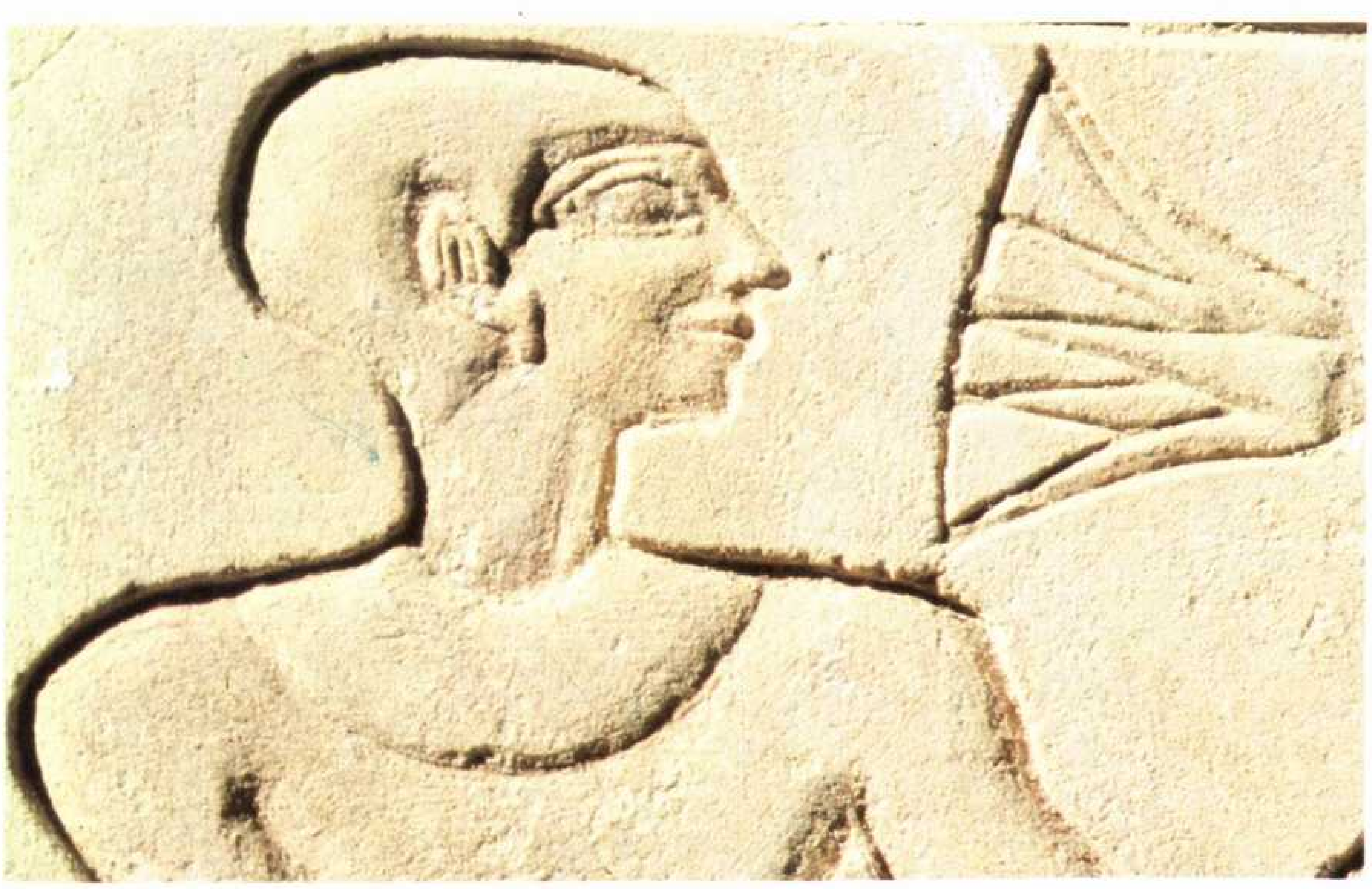
Tanto las figuras como las ofrendas están talladas en relieve «inciso» o «hundido», lo que significa que las siluetas están formadas por cortes profundos en la piedra previamente alisada de modo que, ni siquiera detalles modelados con una forma sobresaliente o redondeada, tales como las jarras, puedan destacar nunca por encima del nivel de la superficie del fondo. Las inscripciones consisten en nítidos y precisos jeroglíficos incisos en dos líneas principales que se encuentran en la parte más alta de la estela, mientras que para los nombres individuales se utilizan signos más pequeños. Los detalles finales se pintaban sobre la superficie tallada para que destacaran claramente sobre el color miel del fondo de la fina piedra caliza. Todavía hoy se pueden observar huellas de los colores; el que mejor ha sobrevivido es el rojo marrón empleado para la piel de las figuras masculinas, las vasijas de alfarería y la mesa que las sirve de apoyo. La piel de la dama Henut era amarilla, los jeroglíficos azules, y la frontera convencional de rectángulos entre dos líneas paralelas incisas fue inicialmente negra, luego roja, después azul, amarilla y blanca. Los pigmentos rojo y amarillo se obtenían de los ocres naturales, el blanco del yeso y el negro del hollín. Todos los pigmentos se pulverizaban y mezclaban con agua, y se amasaban con goma o clara de huevo. El tallado de las figuras humanas aparece estilizado de la manera habitual, con las manos y las piernas de perfil y la parte más alta del cuerpo y el ojo representado como si se viera desde delante. El hermano Renefseneb es la única figura de pie, y su pierna izquierda está colocada del modo tradicional.

Ciertos rasgos característicos, tales como la cabeza ligeramente alargada y las orejas prominentes, contribuyeron a fechar la estela en la primera parte del Imperio Medio, y esto se ve respaldado por otros detalles, como los nombres personales. Por ejemplo, el nombre Mentuhotep fue utilizado por cuatro reyes de la Dinastía XI antes del 2190 a. de C., y siempre estuvo de moda en Egipto nombrar a los niños en honor al rey que gobernase en el momento de su nacimiento. Estos reyes tenían su capital en Tebas, al sur, y es posible que esta estela fuera encontrada en uno de los cementerios tebanos.

La composición de la fórmula funeraria y el modo de tallar los jeroglíficos también son característicos del Imperio Medio. Debajo de los dos ojos estilizados del dios halcón Horus, que se encuentra en la parte superior de la estela, aparece la fórmula o plegaria para las ofrendas inscrita en dos líneas bien espaciadas. Se lee de derecha a izquierda:

«Un regalo que el rey ofrece a Osiris, señor de la vida de las Dos Tierras, que admita ofertas de pan y cerveza, aves y ganado, lino y alabastro, incienso y aceite de *merhet* al *ka* (espíritu) del reverenciado Mentuhotep, justificado (ante Osiris), nacido de Henut, justificado (ante Osiris)».

Continuaron haciéndose estelas funerarias en Egipto durante casi 2000 años más después de ésta.



Detalle del registro inferior: Henut y su padre, Kemmu.

Estela funeraria de Mentuhotep. Merseyside Country Museums, Liverpool.



LA VIDA COTIDIANA EN FIGURILLAS



Censo del ganado, en la tumba de Mekef-Re. Museo Metropolitano, Nueva York.



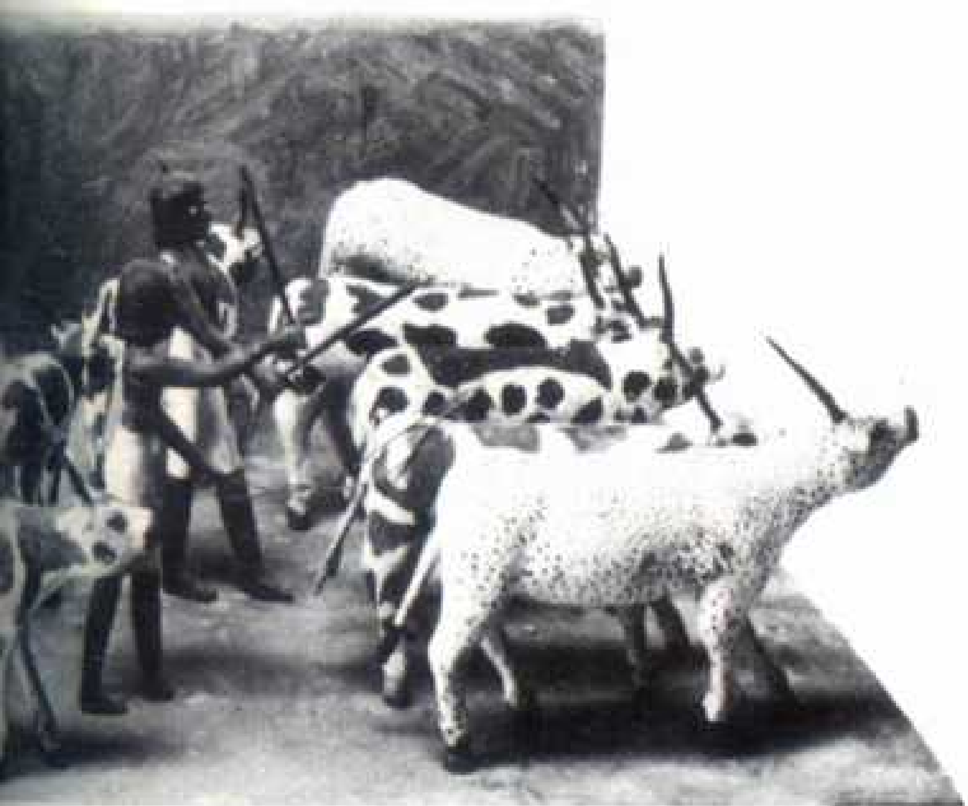
Velero de Beni Hasan. Ashmolean Museum, Oxford.

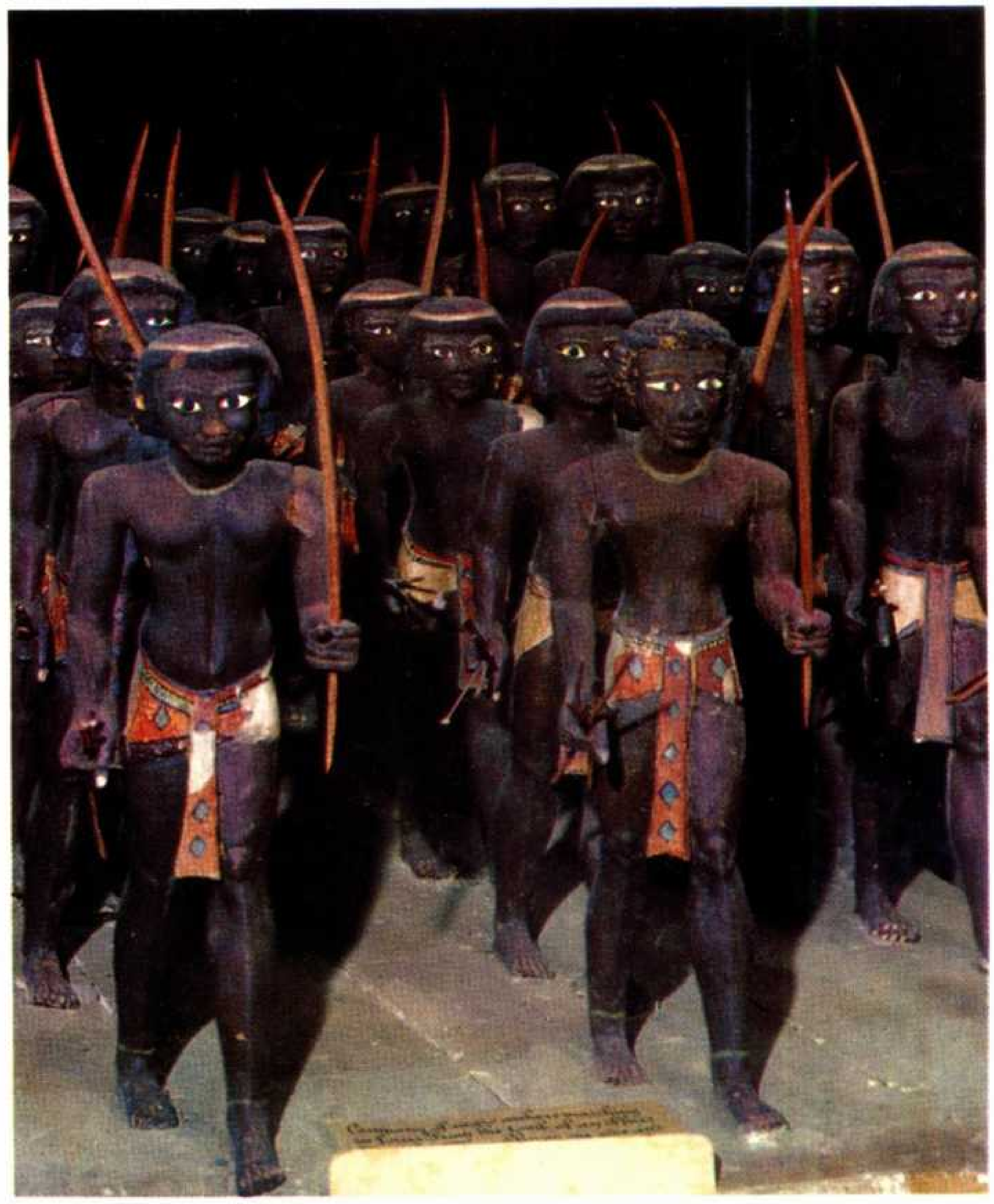
Las tumbas de nobles y funcionarios egipcios han proporcionado una rica variedad de objetos, pero ninguna de tanto valor para el arqueólogo como las figurillas de madera que representan escenas de la vida cotidiana que se colocaban en la cámara mortuoria alrededor del ataúd. La mayoría de ellas son de entre el 2000 y el 1750 a. de C. y su propósito mágico consistía en asegurar que en la vida posterior a la muerte todas las necesidades estuvieran satisfechas y se disfrutara de las comodidades terrenas. Por eso, las figurillas reflejan todos los aspectos de la vida en las posesiones del gran hombre fallecido.

En general no se ve en ella mucha habilidad en lo que se refiere a talla y construcción: las habituales son figuras de palo pintadas (a menudo faltan algunas partes), toscamente montadas sobre una base de madera de unos 40 cm. de lado. Sin embargo, esta misma tosquedad contribuye a dar una impresión de vivacidad, y muchos las encuentran encantadoras y atractivas. Se respetan las convenciones artísticas tradicionales en la medida de lo posible, los servidores masculinos están pintados de marrón rojizo, las mujeres de amarillo o crema, todos ellos con unos ojos exageradamente grandes. Aparece reflejada cierta tendencia al realismo en detalles tales como los vestigios de lino auténtico prendidos sobre las vestiduras pintadas, y es este tipo de verisimilitud lo que hace de estas figurillas algo tan fascinante. A través de ellas podemos reconstruir una imagen detallada de la vida cotidiana en el Egipto de hace 4.000 años.

Un ejemplar particularmente destacable es el modelo procedente de la tumba tebana del canciller Mekef-Re, en el que se representa el censo anual del ganado. El noble se encuentra sentado bajo un sombreado dosel con sus hijos, mientras los escribas llevan la cuenta a medida que los pastores hacen pasar a las bestias. También aparecen escribas en los graneros, que son un tema favorito de los artífices de estos modelos, y suele vérseles registrando el número de sacos acarreados por los jornaleros para vaciarlos en los depósitos de grano. Otros modelos representan trabajos agrícolas: hombres que cavan y tiros de bueyes que labran. Toda la serie de tareas que se ejecutan en una hacienda próspera aparece reflejada en plenitud tridimensional. Hay modelos de cocinas que nos muestran mujeres ocupadas en todas las fases de la fabricación del pan: el molido, el amasado y la cochura, mano a mano con hombres que fabrican cerveza y echan masa de pan de cebada fermentado en las tinas de la bebida, mientras unos bueyes uncidos yacen listos a los pies de los carniceros. Se requerían grandes cantidades de lino en una casa grande, y podemos observar a unas mujeres que devanan y airean las hebras, mientras otras tejen telas en telares horizontales. A veces éstos van simplemente pintados en la base de la escena, pero otras, tanto los telares como todos los accesorios están cuidadosamente modelados. Hay otras fuentes de conocimiento que pueden hacernos saber que los carpinteros de la hacienda eran hombres extremadamente habilidosos que amueblaban la casa del noble en la tierra y le proporcionaban gran parte de su dotación funeraria, incluido el imprescindible ataúd que le albergaría durante la eternidad, pero estos modelos nos dan una visión directa de cómo trabajaban: los contemplamos aserrando tablones de troncos sujetos a postes verticales y esgrimiendo sus mazos, cinceles y azuelas.

Los modelos de navíos subrayan, por su repetición, la importancia del Nilo en la vida egipcia e ilustran los diferentes tipos de embarcaciones: grandes botes de carga con remos para seguir la corriente y mástiles desmontables que se enarbolaban para navegar corriente arriba, barcos de pasajeros con cabinas

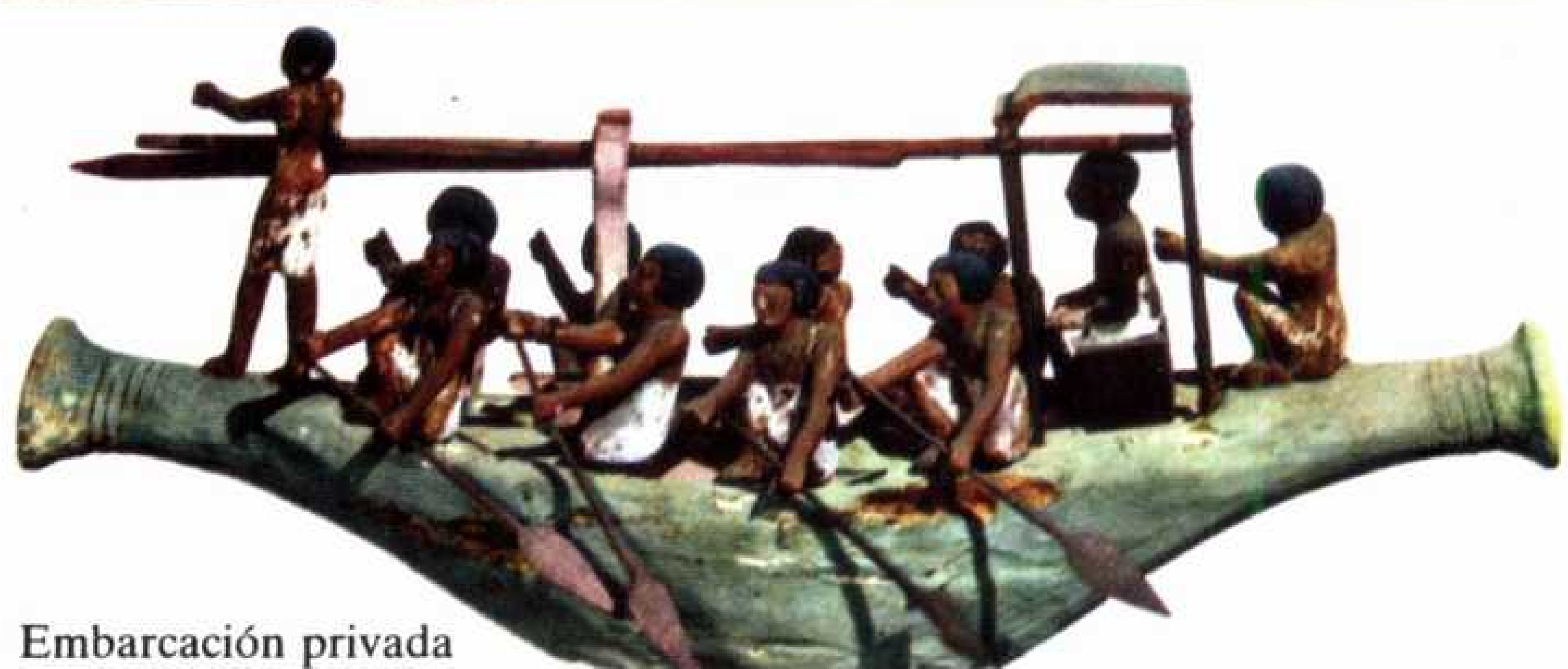


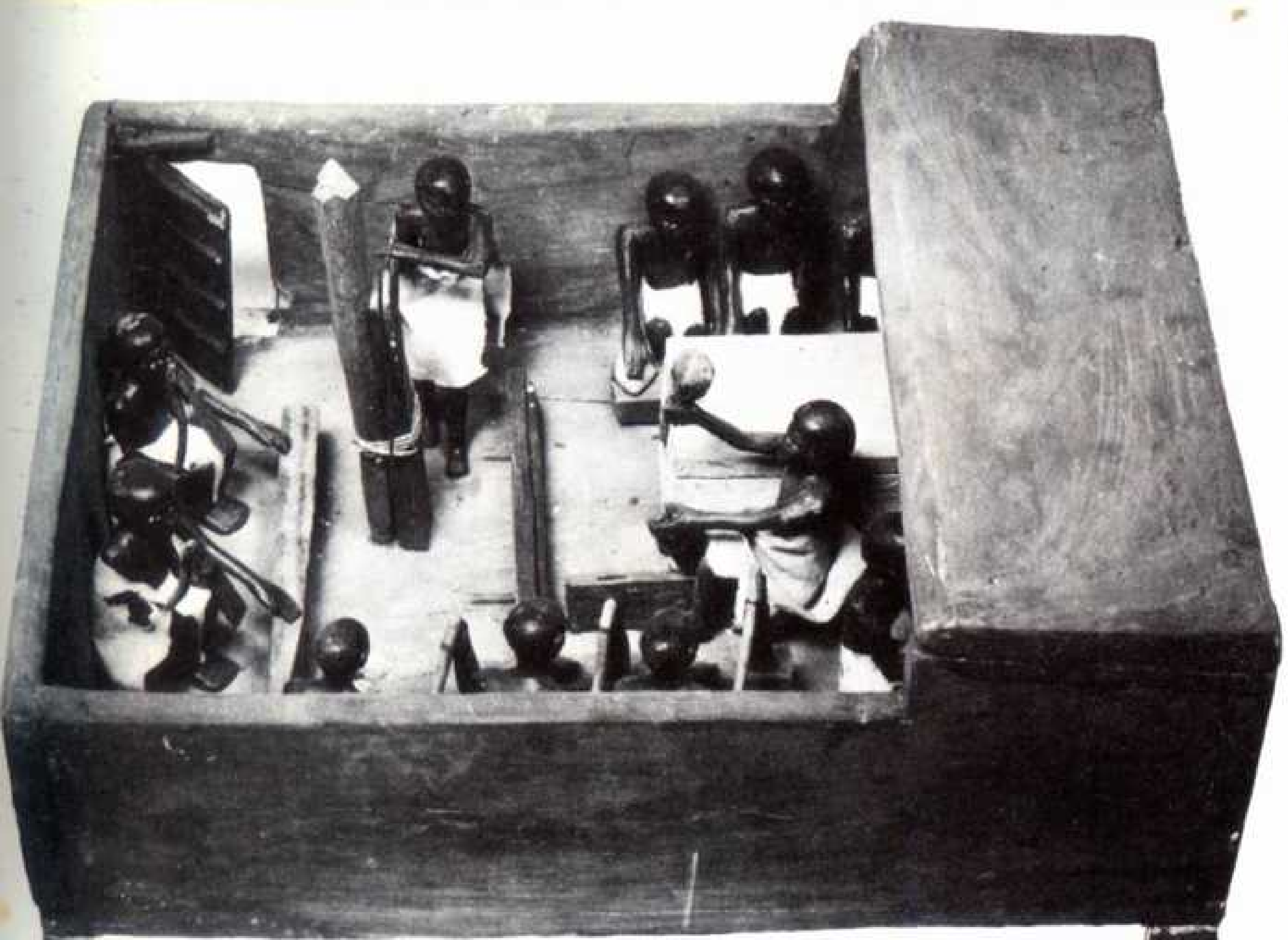


Soldados nubios en marcha hacia la guerra. Museo Egipcio, El Cairo.

Panaderos, un carnicero y un cervecero. Merseyside County Museum, Liverpool.

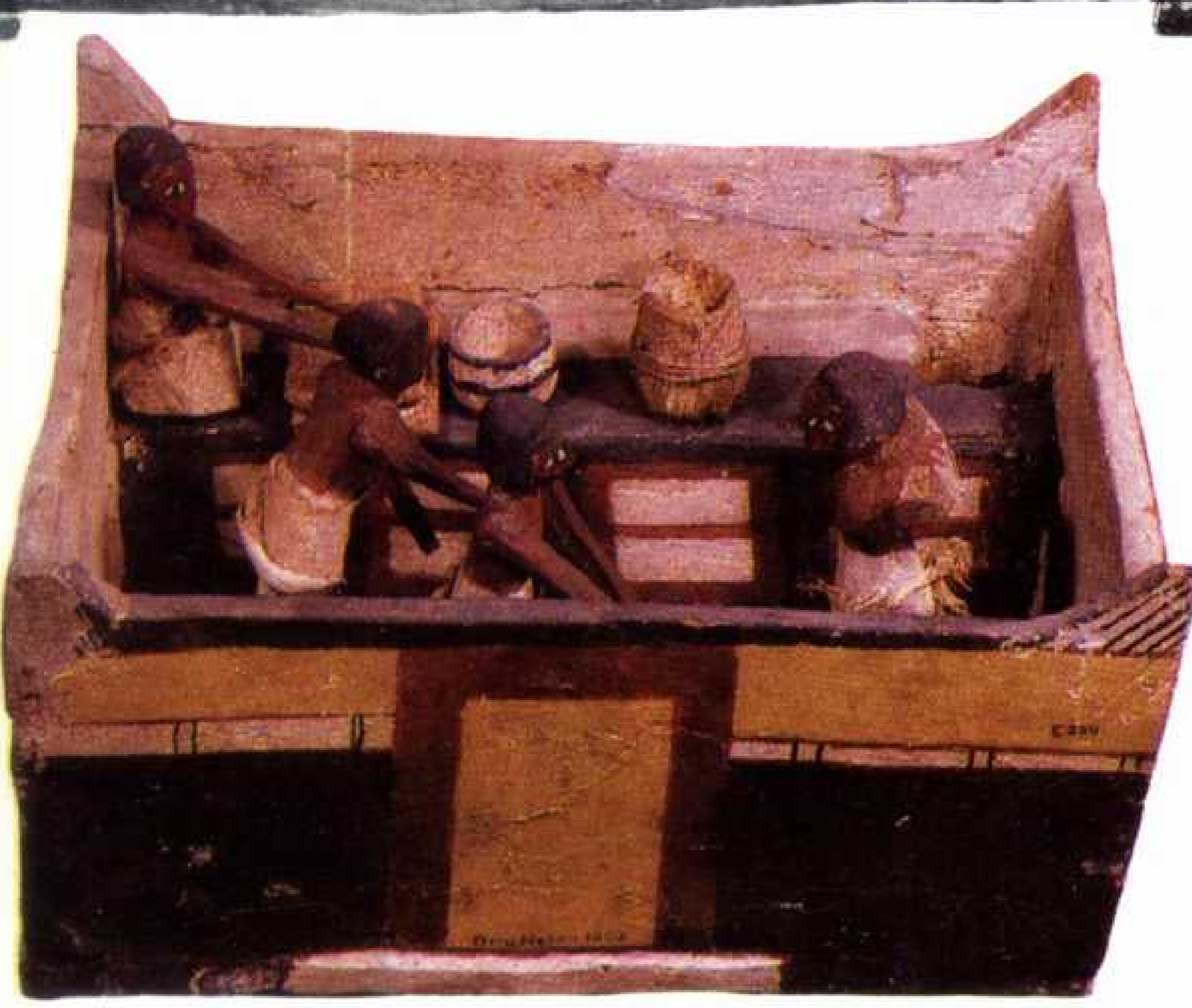






Embarcación privada en la que se ven los remeros y el dueño, Deir el-Bahri. Museo Egipcio, El Cairo.

Ebanistas oficiales, en la tumba de Mekef-Re. Museo Egipcio, El Cairo.



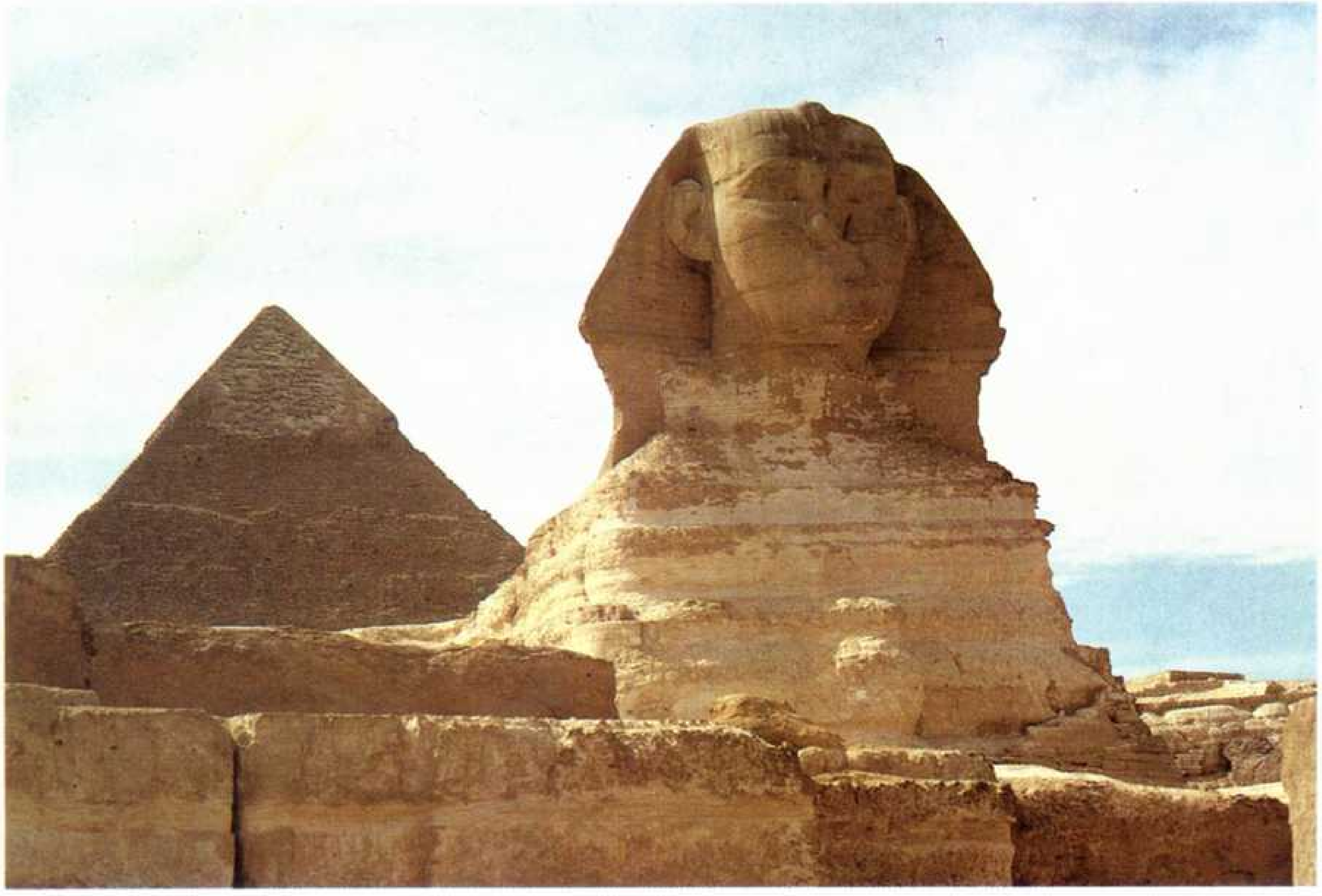
Granero. Ashmolean Museum, Oxford.

cubiertas de cuero para viajeros importantes y barcos cocina que les siguen para suministrar vituallas; naves más ligeras hechas de atados de tallos de papiros. A esta clase pertenecían las embarcaciones empleadas por los nobles para diversión: diversión que se prolongaba después de la muerte gracias a la presencia de los modelos de las tumbas. Porque todos estos modelos se construyeron para beneficio de hombres poderosos que dominaban a sus semejantes durante la vida terrena.

Para más información:

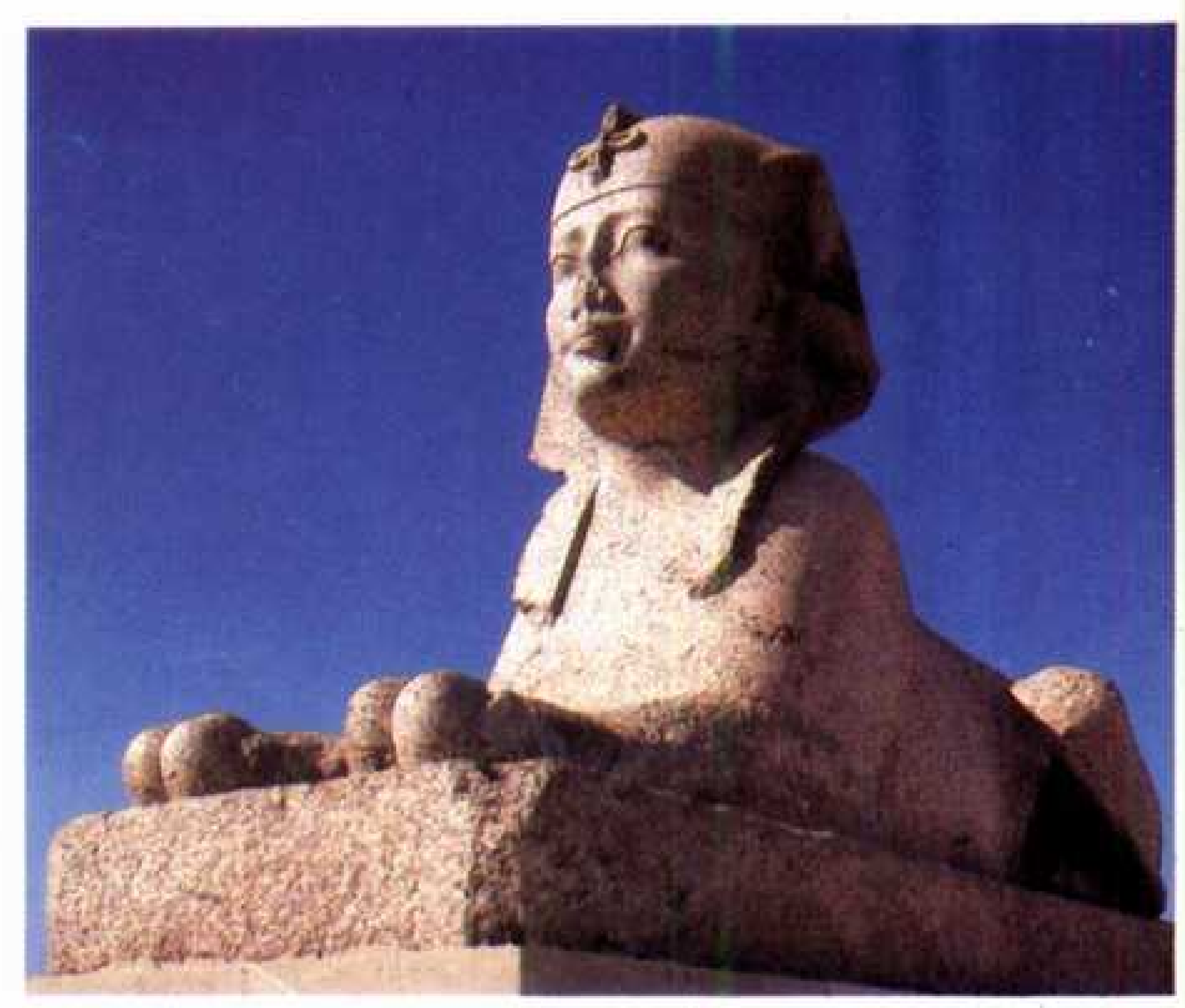
James, T. G. H.: *The Archaeology of Ancient Egypt,* London (1972). Jordan, P.: *Egypt, the Black Land,* Oxford (1976). Winlock, H. P.: *Models of Daily ife in Ancient Egypt.* Cambridge, Mass. (1955). Casson, Lionel: *Egipto Antiguo.* Time-Life International 1978. Michalowski, Kazimierz: *Arte y civilización de Egipto.* Gustavo Gili, Barcelona, 1977. Cyril Aldred (et al.): El imperio de los conquistadores: *Egipto en el Nuevo Imperio.* Aguilar, Madrid, 1979.

LA ESFINGE EN EL ANTIGUO EGIPTO

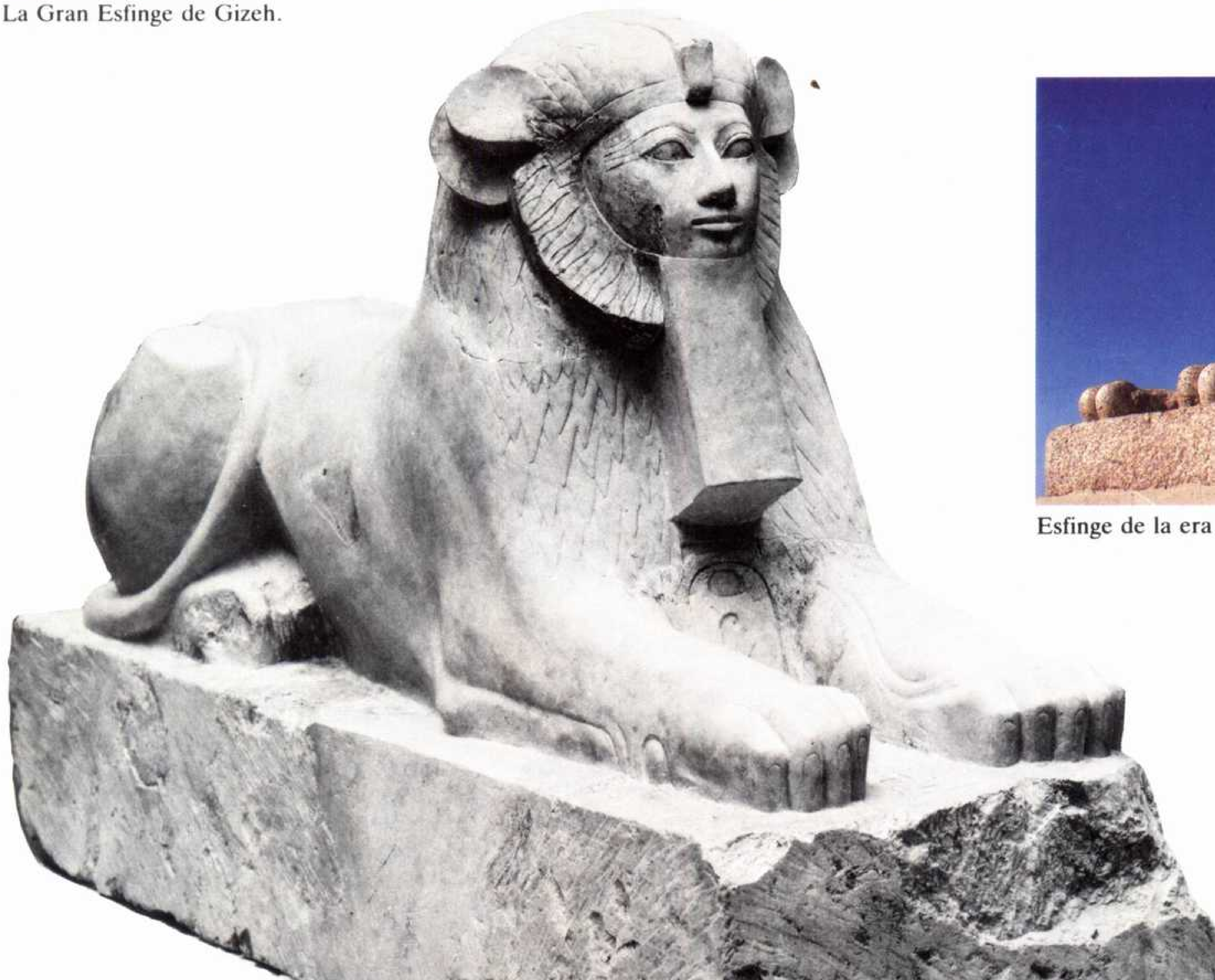


La Gran Esfinge de Gizeh.

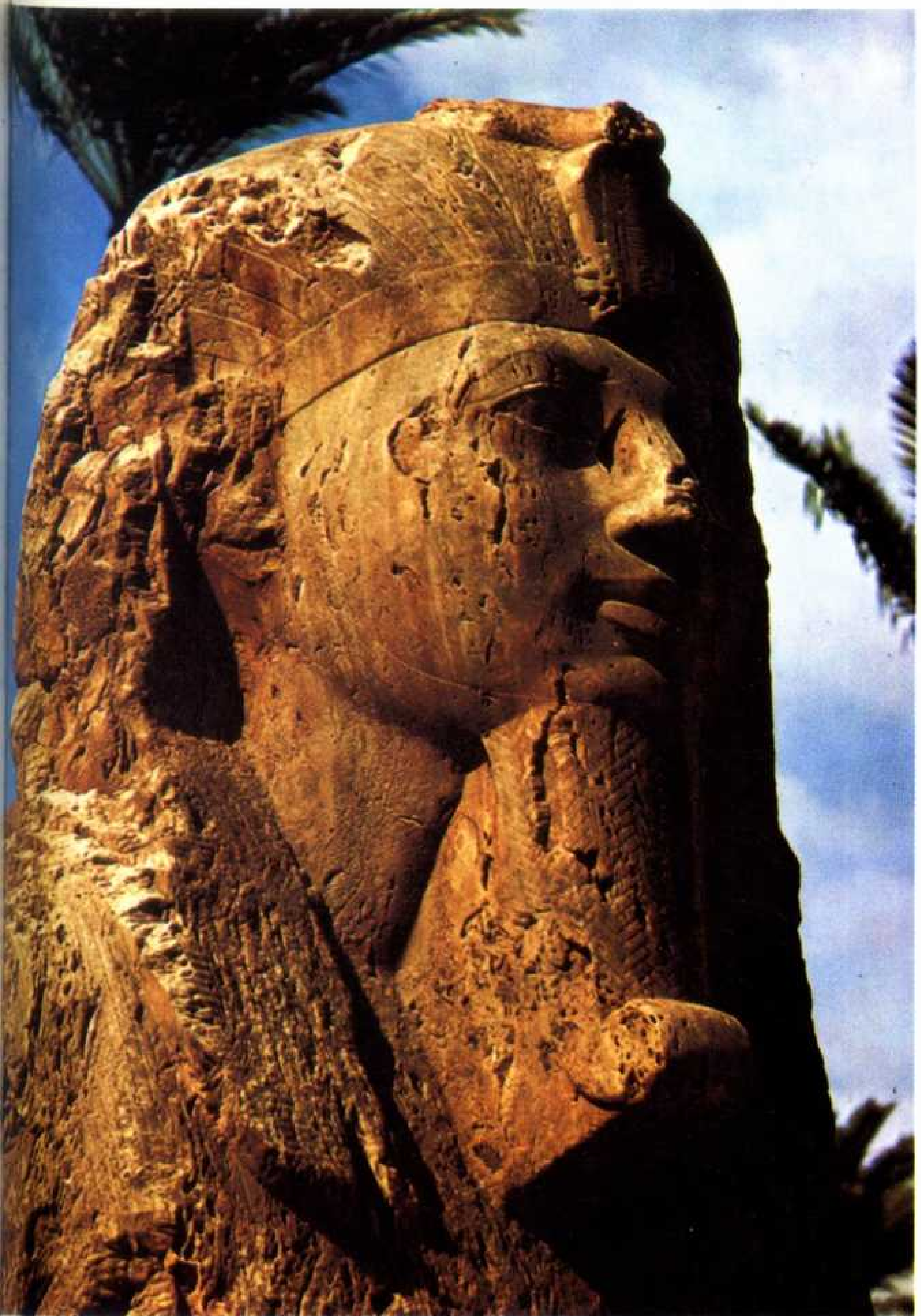
A partir del siglo XV de nuestra era, muchos viajeros europeos regresaban a sus hogares contando historias de los misteriosos y asombrosos restos de la civilización de Egipto. Uno de sus monumentos más notables, que continúa evocando esta sensación de admiración y poderío, es la Gran Esfinge de Gizeh, la esfinge más antigua que se conserva, que data de c. 2550 a. de C., tallada sobre un afloramiento rocoso natural. El cuerpo mide 73 m. de longitud y el rostro tiene más de 4 m. de anchura.
Esfinge es una palabra griega, pero probablemente se deriva de la egipcia *shesep ankh,* «imagen viviente», y la auténtica esfinge egipcia, a diferencia de la versión griega que aparece en la historia de Edipo, era una criatura masculina, representada con cuerpo agazapado de león y rostro de hombre. Retrata al rey, que lleva normalmente el tocado de franjas *nemes,* con el *ureus*



Esfinge de la era ptolemaica, Alejandría.



Esfinge en piedra caliza del templo de la reina Hatshepsut, Deir el-Bahri. Museo Metropolitano, Nueva York.



Esfinge de Ramsés II, Menfis.



Cabeza de una esfinge de Tanis, 1800 a. de C.

real sobre la frente y una barba ceremonial. El tocado suele ayudar a disimular la juntura entre el cuerpo del animal y la cabeza y el cuello humanos. El concepto del rey como león poderoso se remonta a épocas prehistóricas, y se conservan varios objetos ceremoniales que le representan de esta guisa, aniquilando a sus enemigos. Por lo tanto, la esfinge era un desarrollo natural, que personificaba el poder divino del rey como fuerza protectora para su tierra y repulsora de las fuerzas del mal. La cabeza humana era el medio de individualizar la escultura, de modo que la Gran Esfinge probablemente ostenta los rasgos idealizados de Kefrén, cuya pirámide está muy próxima. Es posible que una cabeza colosal del rey Userkaf, c. 2400 a. de C., ejecutada en granito, formara parte de una esfinge, pero existen pocos restos más de esfinges del Imperio Antiguo (c. 2680-2180 a. de C.), aunque seguramente había una tradición: de este primer período nos ha llegado relativamente poca escultura real de cualquier tipo.

El Imperio Medio (c. 2050-1750 a. de C.) aporta una variación interesante sobre la convención establecida: cuatro esfinges de granito gris que datan del reinado de Amenemhat III, c. 1800 a. de C., que se encontraron en Tanis, ciudad del Delta. En ellas el rostro del rey aparece enmarcado no por el tocado *nemes,* sino por una estilizada forma de gorguera, melena y orejas de león. El efecto que se pretende es subrayar la majestad y el realismo de los rasgos humanos, lo que contribuye a intensificar el poderío latente de las estatuas. Este tipo de cabeza «leonada» vuelve a aparecer en dos pequeñas esfinges de piedra caliza, pintada en el templo de la reina Hatshepsut en Deir el-Bahri, que datan de unos 300 años más tarde, en el Imperio Nuevo. Sin embargo, el templo contenía también seis esfinges más grandes de granito rojo que llevan el tocado *nemes,* y resultan notables por su sensitivo retrato del rostro y el habilidoso modelado de los abultados músculos del cuerpo del león. La esfinge de alabastro de Ramsés II, que todavía se encuentra entre las ruinas de Menfis, fue tallada c. 1250 a. de C. y parece en un principio más impresionante que las esfinges de Hatshepsut por su simple tamaño, ya que es más de dos veces mayor: mide 8 m. de longitud, 4,2 m. de altura y pesa más de 81 toneladas. Sin embargo, aunque el tallado es bastante hábil, no transmite la misma impresión de viveza y carácter que las anteriores. A medida que fue pasando el tiempo, continuaron erigiéndose esfinges como monumentos reales, pero la técnica se había hecho tan rutinaria, que las últimas esfinges pertenecientes a la época ptolemaica, 332-30 a. de C., son blandas imitaciones de sus poderosas precursoras. La Gran Esfinge es una de las imágenes más diferenciadoras y dominantes de todas las del Antiguo Egipto.

Para más información:

Aldred, C.: *Egypt and the End of the Old Kingdom,* London (1965). David, A. R.: *The Egyptian Kingdoms,* London (1975). Hayes, W. C.: *The Scepter of Egypt Pt. II.* New York (1959).
Aldred Cyril (et al.): *Los tiempos de las pirámides: de la Prehistoria a los hicsos.* Aguilar, Madrid, 1978.
Yoyotte, Jean: *Los tesoros de los faraones. Las épocas altas. El Imperio Nuevo. Las épocas bajas.* Albert Skira, 1968.

IV

ARTE ANTIGUO DEL ORIENTE PRÓXIMO



Figura en relieve de un centinela real en Susa, la capital de la Persia aqueménida; 404-558 a. de C. Louvre, París.

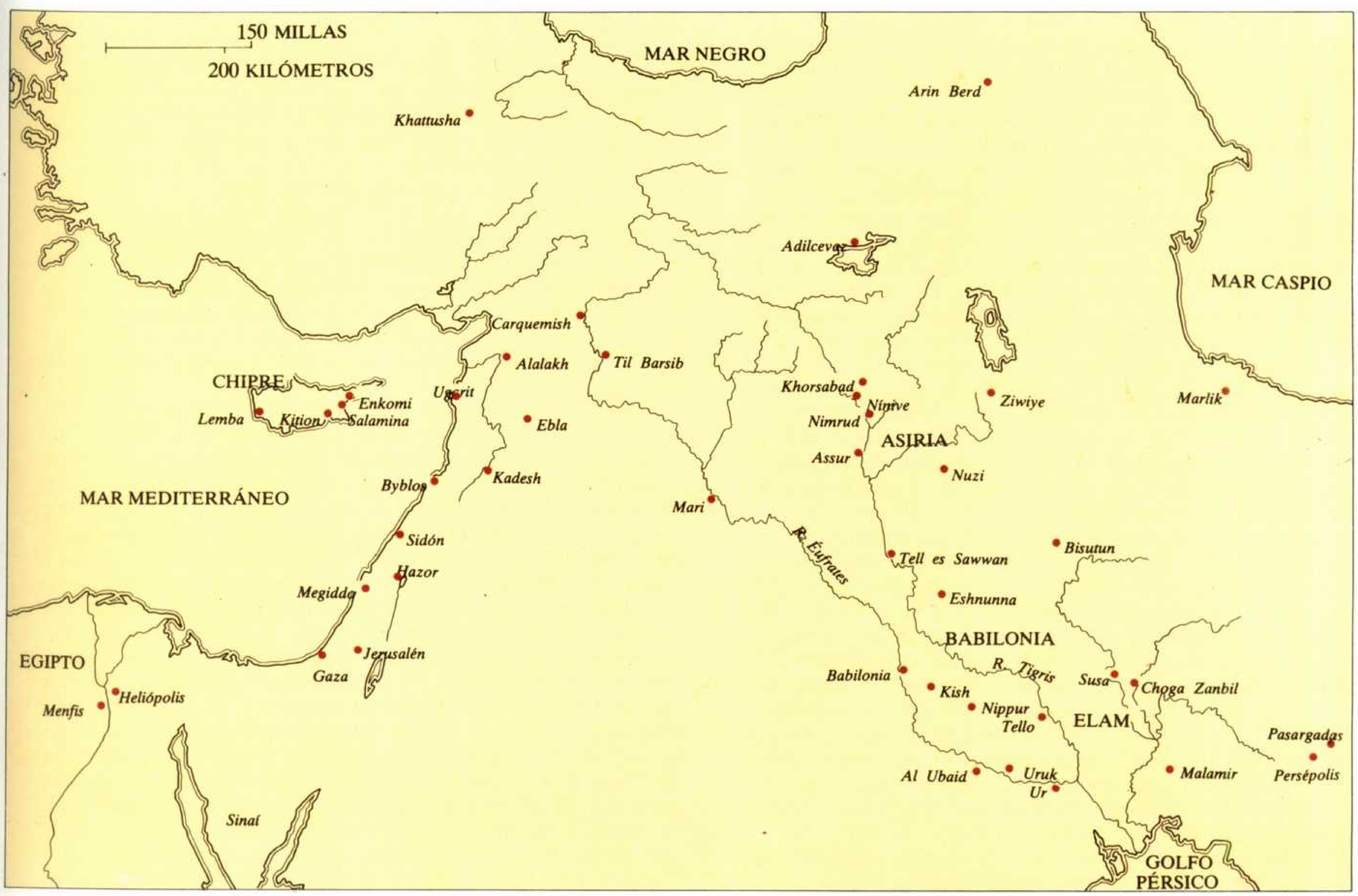
ANTIGUA Mesopotamia.—El lugar elegido para el desarrollo de una de las primeras civilizaciones que poseyeron escritura, la de los sumerios (c. 3500-2000 a. de C.), fue la tierra delimitada por los ríos Tigris y Éufrates. En las partes bajas donde estos ríos depositan sus sedimentos (en el moderno Iraq), en el peligroso e inhóspito óvalo de pantanos y desiertos que hay entre Bagdad y el estrecho de Shatt el-Arab, aquella sociedad primitiva superó formidables desafíos y consiguió arrancar riquezas de bien cultivados terrenos aluviales y establecer allí comunidades urbanas. El arte monumental hizo su primera aparición en parte como consecuencia de tales logros y se presenta en edificios destinados a propósitos religiosos. Su tema permanente era la relación del hombre con las deidades y con las fuerzas de la naturaleza que lo rodeaban, y que usualmente se consideraban malévolas.

El conocimiento moderno de los sumerios tardó en materializarse, debido a que sus monumentos, construidos con piedra de baja calidad, ya que no se disponía de buen material en Sumeria, desaparecieron hace mucho tiempo, y también por la escasez de registros históricos.

En 1850, Edward Hincks sugirió que había elementos remotos, no semíticos, en el conocido lenguaje acadio que habían utilizado los asirios y los babilonios. Pocos años más tarde, se les identificó como sumerios. En 1877, Ernest de Sarzec, cónsul francés, emprendió en Tello la primera serie importante de investigaciones arqueológicas en un yacimiento sumerio. Le siguieron otros: norteamericanos en el montículo mayor de Nippur, alemanes en Uruk (el Erech bíblico, la ciudad del héroe de la *Epopeya de Gilgamesh*), ingleses en los yacimientos de Kish y Ur. Pero éstas no son más que unas cuantas de las muchas ciudades y aldeas sumerias que quedan por investigar en esta región de 25.900 km^2, de modo que nuestro conocimiento de estos pueblos y de su arte sigue siendo extremadamente fragmentario.

La influencia de los sumerios se extendió más allá de las fronteras de su territorio. Con el fin de obtener minerales y madera de construcción, por ejemplo, su comercio se extendía por una enorme zona: Siria, Anatolia, y más allá del Golfo Pérsico, ampliando así su influencia artística mediante la exportación de obras. Por su parte, los sumerios recibían la influencia de los materiales que importaban. A veces también se empleaban en Sumeria artesanos extranjeros.

Aunque hablamos de «civilización sumeria», de hecho nos referimos a una amalgama de varios pueblos. Los escritos cuneiformes, o en forma de cuña, ponen de relieve la coexistencia de dos lenguajes como mínimo (el no semítico sumerio y el semítico acadio), mientras que la existencia de un tercer grupo de habitantes, probablemente indígenas, está sugerida por los nombres de los ríos principales, las ciudades más importantes y los oficios nativos que están en un tercer lenguaje. Así, pues, debemos imaginar que la

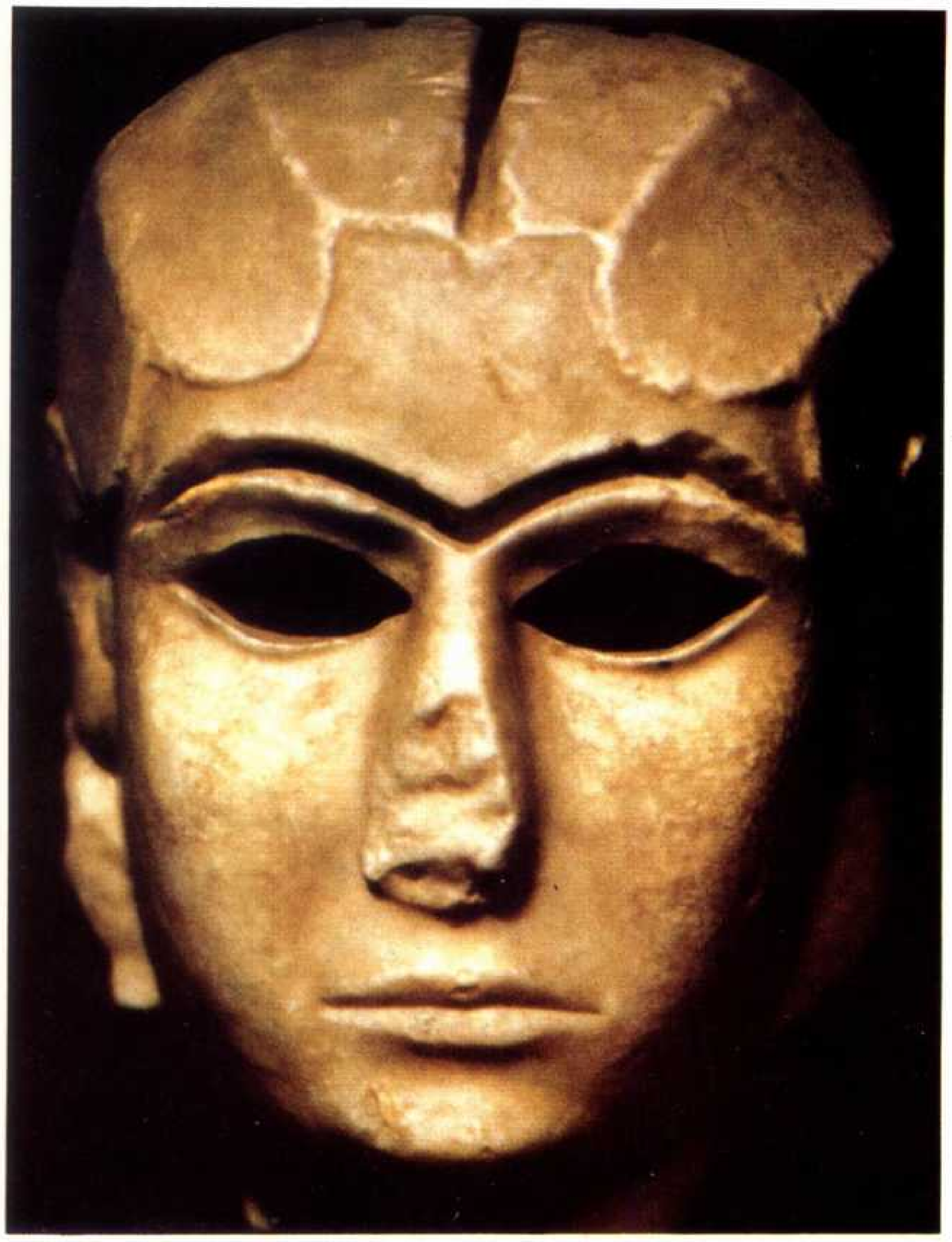


Principales yacimientos artísticos del Antiguo Oriente Próximo.

sociedad sumeria consistió en un elemento sumerio básico que fue desbordado inevitablemente por la constante renovación de la población semítica por nuevos llegados de los desiertos del oeste. No se pueden distinguir los elementos de esta sociedad en sus obras de arte hasta el momento en que ciertas tendencias dentro de su desarrollo se ven transformadas por una etapa intermedia de control político semita. Pero hasta ese momento, durante los períodos protohistóricos más antiguos, la aportación distintiva sumeria es prácticamente la más fácil de identificar.

Los períodos prehistóricos (c. 6000-3500 a. de C.).—Se encuentran las primeras comunidades sedentarias en el norte de Mesopotamia, donde la lluvia era suficiente para muchos tipos de cultivos de productos comestibles sin la irrigación necesaria en el sur. En Umin Dabaghiyah, asentamiento a orillas del río, hay pinturas murales que probablemente representan cacerías de onagros. Pero señalan el final de una gran tradición paleolítica más que el comienzo de una nueva forma. En realidad, durante siglos a partir de entonces sólo se utilizó la pintura en la decoración de la alfarería, y algunos de los primeros intentos dentro de este nuevo género se hicieron en este enclave.
Posteriormente, la alfarería de dos culturas del norte alcanzó elevados niveles de calidad; en primer lugar, la alfarería de Samarra, que se destaca por sus figuras arremolinadas sobre los fondos de los platos, y, en segundo lugar, la alfarería de Halaf, en la que, aunque figuran asuntos dispersos tales como *bucrania* (cráneos de toro), es quizá más valiosa por la complejidad de su decoración floral policroma. Aunque ambos estilos acabaron siendo sustituidos, el simbolismo inherente a la estilización de algunos diseños de Halaf fue precursor de la primitiva escritura sumeria, que se basaba en pictogramas, y las cabelleras hechas con betún y los ojos incrustados, rasgos característicos de las estatuillas de alabastro de Tell es Sawwan, cerca de Samarra (Museo de Iraq, Bagdad), se repiten una y otra vez en la estatuaria sumeria.
Hacia finales del 5.º milenio a. de C., los habitantes de la Mesopotamia meridional habían hecho tales progresos, que pasó a sus manos la iniciativa del desarrollo artístico. Muy poco es lo que sabemos de este cambio, de modo que sólo podemos conjeturar que se logró una mejor explotación del terreno fértil de la región. Cambió la decoración de la cerámica: de diseños trabajados sobre toda la superficie, se pasó a dar simples toques descuidados de pintura. Y esto, a su vez, se abandonó en favor de baños monocromáticos. Continuó la creación de estatuillas, normalmente de figuras femeninas, evolucionando la forma normal hacia una figura delgada, columnaria, con anchos hombros y rostro alargado que recuerda el de un lagarto.
Incluso hacia final del período prehistórico podemos distinguir los comienzos de la civilización sumeria. Una franja de oro encontrada en Ur permite suponer cuándo comenzaron la acumulación de riquezas y los contactos con el exterior. Y también datan de este período los grandes templos de Eridu, el primer centro de culto al que se adjudicó dignidad real de acuerdo con la lista de reyes sumerios. Están construidos de una forma que anuncia la clásica configuración tripartita de los primitivos sumerios. Se han encontrado ejemplos semejantes y mejor conservados en el norte, con las paredes teñidas de rojo, negro, ocre y bermellón. En este mismo yacimiento, Tepe Gawra, cerca de Kohrsabad, se ha descubierto una serie de sellos de estampar (ahora en el University Museum de Filadelfia). Se cree que poseían propiedades como amuletos y que señalaban la propiedad individual; nos ofrecen una importante percepción del desarrollo del arte figurativo durante este período. En los ejemplos más antiguos aparecen hombres y animales representados al azar en composiciones libres. Pero hacia finales de este período, las figuras se hacen más corpóreas y las escenas son más ordenadas, a menudo dispuestas en forma rotatoria o en torno a un eje vertical. Tales escenas probablemente se basaran en ceremonias rituales.

El primitivo período sumerio (3500-3000 a. de C.).—Cabe llegar a la conclusión de que la cultura de este período, revelada por los hallazgos del yacimiento de Uruk, es sumeria por su continuidad en etapas posteriores, y también por el lenguaje sumerio de los textos de fechas ligeramente posteriores, en cuyos signos se aprecia una evolución directa a partir de los hallados en las tablas de Uruk. Ciertos especialistas han sugerido que los recién llegados sumerios fueron responsables de las muchas innovaciones que ocurrieron entonces en la Mesopotamia meridional. Pero, como hemos visto, había antecedentes indígenas para algunas de aquellas creaciones y, además, en el vecino Elam, se estaba produciendo una evolución en el mismo sentido. Quizá un cambio en la naturaleza de las pautas de intercambio comercial y un incremento colateral de la riqueza sean las causas que estamos buscando. Desde luego, esto se ha sugerido tras el reciente descubrimiento de primitivos yacimientos sumerios a lo largo de la curva del Éufrates, 800 Km. corriente arriba, en el norte de Siria, en una confluencia crucial de la ruta hacia las regiones madereras y mineras del noroeste. Puede que los hallazgos arqueológicos lleguen a poner de manifiesto que el carácter repentino de estos cambios que ocurrieron en Mesopotamia es más aparente que real, pero no debemos subestimar la importancia y el alcance de este repentino estallido de actividades artísticas y de todo tipo. En la ciudad de Uruk, los rasgos más notables de este período fueron dos conjuntos sagrados. El primero, Eanna, la Casa del Cielo, estaba probablemente dedicado a la diosa Inanna, y el otro a Anu. Ambos fueron reconstruidos durante el Primer Período Sumerio, aparentemente sin ningún cambio de carácter, pero la práctica de los sumerios de reconstruir sus templos sobre la base de sus predecesores (como también ocurrió en Eridu) condujo finalmente a la configuración de los ziggurats.
La planta de los monumentales templos de Eanna era rectangular, si bien las paredes presentaban profundos esconces destinados a hornacinas. En el interior, el rasgo predominante era un atrio largo, estrecho y axial, que algunas veces desembocaba en salas a modo de transepto delante de una cámara posterior. No hemos sido capaces de descubrir su finalidad a partir de los documentos de la época (las inscripciones pictográficas de este período todavía no se han descifrado), pero posteriores construcciones de forma similar eran, sin duda alguna, templos; a menudo poseían una hornacina destinada a una imagen de culto en la *cella* o cámara posterior. No se ha encontrado ningún ejemplo de esto en Uruk, como tampoco de las salas y los atrios auxiliares que suelen indicar la existencia de burocracia del culto. Dentro de uno de estos edificios había un vestíbulo decorado o atrio capaz de albergar a gran cantidad de personas. En un extremo había dos filas de seis enormes columnas de adobe. Ocupaban una zona elevada a la que se accedía por una escalera central que subía desde el atrio.
Las paredes, balaustradas de la escalera y columnas estaban



Cabeza de mujer de tamaño casi natural procedente de Uruk. Museo de Iraq. Bagdad.

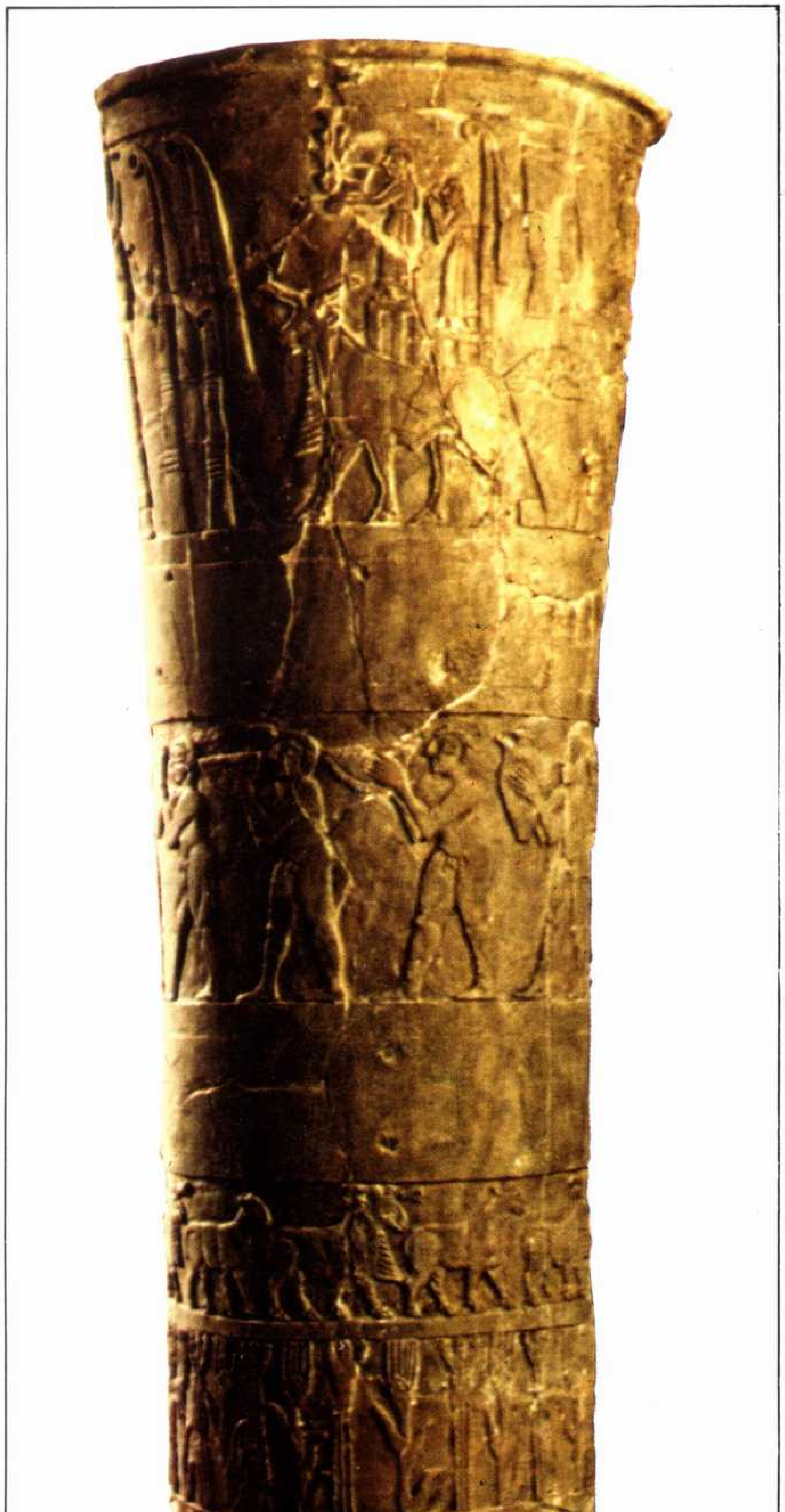
todas incrustadas con conos de arcilla cocida: miles de ellos, colocados uno junto al otro, de forma que sus protuberantes cabezas pintadas formaban coloridas configuraciones lineales. También había conos similares en los muros exteriores de otros edificios de Eanna, conos que proporcionaban tanto decoración como protección (como sugieren los conos revestidos de cobre hallados en Eridu).

La tendencia al embellecimiento mediante métodos tan laboriosos debió de calar muy hondo en el alma sumeria. Su expresión es inconfundible: una auténtica miríada de partes que crean una entidad unificada. Pueden encontrarse pruebas de su influencia en un templo del norte de Siria, en el que el altar ostenta un friso de oro y piedra caliza bicolor y las paredes están decoradas con mosaicos de conos coloreados y rosetas de pétalos de piedra de color negro, blanco y rojo. Pocas veces se pintaban las paredes de los edificios, siendo uno de los pocos ejemplos existentes el templo escalonado de Uqair, al norte de Kish, donde hay representaciones de animales y de seres humanos, estos últimos quizá portadores de ofrendas, semejantes a los representados en un vaso ritual de Uruk. Durante este período florecieron la escultura tridimensional y en relieve, presumiblemente con fines religiosos, ya que la mayor parte de los ejemplos que nos han llegado proceden de los recintos sagrados de Uruk. En sus formas esenciales y en su calidad figurativa, la escultura sumeria supera períodos anteriores y manifiesta una sólida confianza que rara vez alcanzó la sociedad sumeria posterior.

Las estatuillas de este período se tallaban en piedra, sustituyendo ésta a la primitiva arcilla. Muestran una ingenua solidez, subrayada por la aversión de los escultores a liberar a las figuras de sus matrices. Las piernas aparecen casi tan gruesas como las caderas: tan sólo una somera línea tallada las separa. En un ejemplar excepcional, los músculos del pecho y de los antebrazos aparecen apenas esbozados (Museo de Iraq, Bagdad). Normalmente se dirigía la atención al rostro, que, en el caso de las figuras masculinas, se caracteriza por una nariz prominente enmarcada por una poblada barba y un gorro con un grueso reborde. Un ejemplo de modelado facial particularmente sensible es el de la cabeza aplicada de mujer, casi de tamaño natural, hallada en el recinto de Eanna. Las leves depresiones que rodean la boca de labios finos realzan la singularidad de la obra, cuyos ovalados ojos están representados de una manera naturalista y no estilizados como en obras posteriores. Las pupilas se han perdido, pero al igual que las cejas y el cabello, probablemente eran de betún, concha y precioso lapislázuli azul de Afganistán. En un principio, estas obras compuestas tuvieron un aspecto chillón; planos que de otro modo habrían resultado armoniosos quedaban interrumpidos por la inserción de materiales diferentes, práctica similar al método de decoración arquitectónica que acabamos de describir. Las figurillas de toros tratadas de esta manera poseen una fuerza terrible.

El empeño artístico puesto en los relieves tenía como finalidad representar la experiencia de la observancia religiosa. Esta finalidad se encuentra implícita incluso en relieves aparentemente profanos, en los que, por ejemplo, un hombre caza leones con un venablo y flechas. Sin embargo, no cabe duda acerca de los contenidos de las tres bandas en relieves de un alargado vaso de alabastro de Uruk (Museo de Iraq, Bagdad). Por debajo de la franja inferior, hay dos líneas de talla onduladas que representan el agua. Siguiendo hacia arriba, hay plantas de cereales y cápridos: es una progresión desde el agua básica a través de los reinos vegetal y animal, que están representados por las especies más importantes para la economía sumeria y, por tanto, las más beneficiosas para el hombre. En la siguiente franja aparecen representados hombres que portan ofrendas. En la franja superior se ve una procesión de animales y hombres frente a una mujer que lleva una larga túnica, y que se encuentra de pie ante dos haces de juncos, símbolos de la diosa Inanna. No se sabe si la figura corresponde a la propia diosa o a una sacerdotisa. Esta escena incluye objetos de culto y probablemente debe interpretarse como una exhibición de las pertenencias de la diosa almacenadas en la tesorería de su templo. La disposición de las franjas sugiere que el artista buscaba algo más que representar el ritual sumerio. Porque aquí con toda seguridad ha transcendido los dictados de la mera representación para reflejar como ritual una visión total de la sociedad sumeria. Esta hondura de pensamiento implica que la sociedad sumeria tenía a su servicio especialistas, artistas plenamente entregados a su misión.

El tallado en relieve plano, como el del vaso de alabastro que acabamos de describir, fue abandonado posteriormente en favor del altorrelieve, en el que, por ejemplo, hay filas de animales que casi se separan de los vasos. Muchos vasos de culto decorados conforme a este estilo posterior, más cargado, representan a leones que atacan a toros domésticos: todo un resumen del conflicto perpetuo que se da en la naturaleza. Los leones merodeadores que infestaban los densos pantanos de Sumeria durante el 4.º milenio aterrorizaban a sus habitantes, situación vívidamente



Vaso de alabastro procedente de Uruk. Museo de Iraq. Bagdad.

evocada en las obras de Austin Henry Layard y otros investigadores del siglo XIX. En los altorrelieves se representaba a veces una figura protectora barbada, con los brazos tendidos sobre los toros. Se trata del «domador de animales», tema importante en el pensamiento religioso de muchas sociedades antiguas. Ya aparecía en la iconografía egipcia c. 3000 a. de C., poniendo de relieve la existencia de contactos entre Sumeria y Egipto y la supremacía de la primera.

El sello cilíndrico fue otra invención de este período. Normalmente estaba hecho de piedra con motivos tallados de forma que dejaban una impresión cuando se hacía rodar sobre una superficie blanda. Su efecto, la repetición ilimitada de motivos fijos, influyó en otras formas de arte, por ejemplo, la decoración de vasos. Por otra parte, los grabadores hacían suyos temas de obras de arte mayores, adaptando escenas de paseos rituales en bote, arquitectura, construcción y composiciones antitéticas, muchas de ellas poco adecuadas para las nuevas formas en miniatura.

Tanto los sellos como las impresiones fueron lo suficientemente variados y numerosos para proporcionarnos una fuente incomparable de información acerca de la vida de aquella época. Una figura frecuente en ellos es el

Sello cilíndrico procedente de Uruk; c. 3000 a. de C. Ashmolean Museum. Oxford.





Patrones (izquierda) tipo brocado producidos por sellos cilíndricos primitivos.

característico Hombre de Uruk que, con su casquete, barba y faldellín, es a menudo mucho más alto que otras figuras humanas. En una escena de suprema maestría aparece alimentando a unas saltarinas cabras, heráldicamente dispuestas.

El período de las primitivas ciudades-estado (c. 3000-2371 a. de C.).—Se desconocen las causas y también los acontecimientos del desmoronamiento del antiguo orden sumerio. Quizá un factor importante que contribuyó fuera la proliferación de asentamientos extranjeros, de los que no dan noticia posteriormente los relatos sumerio y bíblico del Diluvio.

Sin embargo, las características diferentes de este período, la sustitución de la confianza por la tensión y el temor, se hacen evidentes en las obras de arte que han llegado hasta nosotros. Los sellos proporcionan un hilo conductor particularmente valioso para salvar el vacío existente entre ambos períodos. Las formas humanas empezaron a ser menos frecuentes, y aparecieron en su lugar animales distorsionados y estilizados, dispuestos en diseños semejantes a los del brocado. Por su parte, éstos fueron sustituidos por estilizadas figuras de animales semihumanos trabados en combates a muerte. Una evolución similar se observa en la estatuaria, en la que los cuerpos de formas redondeadas dieron paso a concepciones geométricas, abstractas, cuya producción arrancó de motivos totalmente diferentes.

En el período de las primeras ciudades-estado se produjo un crecimiento de la población y una proliferación de centros urbanos. En sus postrimerías existió un conflicto armado entre ciudades y nació la escritura histórica. Cada ciudad se suponía propiedad de una deidad, y el jefe de cada centro de culto tenía la dignidad de vicario o mayordomo divino. Pero a medida que las rivalidades (a menudo originadas por disputas sobre derechos de regadío) se hacían endémicas, los jefes religiosos se fueron convirtiendo en jefes militares y este período se transformó en una edad de héroes. Gilgamesh, héroe de la *Epopeya de Gilgamesh,* vivió en esta época. Pero a medida que aumentaban las pretensiones de los gobernantes, se reducían las posibilidades de subsistencia de las ciudades independientes.

Esta evolución se refleja con toda claridad en la arquitectura y en los objetos de los templos. El devoto se hallaba cada vez más distanciado de su deidad y, a las *cellas,* se anteponían almacenes, dependencias sacerdotales y patios. En la ciudad santa de Nippur, para llegar a una capilla doble había que atravesar no menos de tres patios, uno de los cuales tenía columnas. Para superar la separación existente entre las estatuas de la deidad y los fieles se hicieron estatuas de devotos que se colocaban ante ella en continua oración.

Con la aparición del poder secular, durante este período se creó una arquitectura secular. En Mari y Kish, donde, según la lista de los reyes sumerios, la monarquía descendió por primera vez desde los cielos después del diluvio, se han descubierto estructuras complejas que probablemente fueran palacios. También son restos de esta época los objetos encontrados en los enterramientos comunes de Ur, excavados por sir Leonard Woolley. Su diversidad es increíble; constituyen un derroche de oro, plata, lapislázuli y cornalina, todo ello esmeradamente trabajado con las técnicas más depuradas de la artesanía nativa. Como primera aproximación a la rígida y grave estatuaria plástica del período que nos ocupa podemos considerar el grupo de estatuas procedentes del Templo de Abu, en Eshnunna (Museo de Iraq, Bagdad). La más grande lleva una típica falda lisa rematada con una franja orlada en su parte inferior, sobre un torso estilizado. El cabello aparece rizado y la barba teñida con betún. Sin embargo, la impresión de inmovilidad geométrica que produce queda demostrada por la forma en que rodea la copa con las manos y por los enormes ojos que expresan la tensión interna entre el hombre, asomado a lo inalcanzable, y su dios. Los grupos escultóricos reflejan también un estado anímico similar. De hecho, la conciencia de este abismo puede observarse en la escasez de representaciones de hombres y dioses juntos. Durante este período se establecieron escuelas locales de escultura.

En Mari, por ejemplo, se producían hermosas obras en un estilo en el cual las figuras aparecían sonriendo complacientes y ataviadas con faldas de mucho vuelo, colocados los pies uno delante del otro, con cabelleras minuciosamente representadas y sus nombres inscritos sobre los toros (Museo Nacional de Alepo). No se sabe si este estilo empezó aquí o en algún otro sitio, pero, desde luego, alcanzó una popularidad general y se utilizó tanto para trabajos con metal como para esculturas en piedra, como lo demuestra una figura de metal de un escriba que se ofrece a la diosa Ningal, la Gran Señora.

Al mismo tiempo que reaparecía la estatuaria, también lo hacía el relieve. La forma más popular era una tablilla cuadrada con un agujero central para sujetarla, quizá a la pared de un edificio. Se mantuvo el modelo de división en registros que hemos visto en el vaso de Uruk del Primitivo Período Sumerio, pero fueron introduciéndose temas nuevos, como la navegación, la lucha y, sobre todo, las fiestas con acompañamiento de música. Este importante tema nuevo, la «escena del banquete» (que aparece por toda la Mesopotamia meridional), también se ejecutaba en paneles incrustados similares a mosaicos, compuestos de diversos materiales preciosos. Tal era el gusto de los sumerios por esta forma de decoración, que, a pesar de las limitaciones que hay para trabajar la frágil y difícil concha, se las incrustaba en estrechos frisos en lo alto de las paredes de los templos. Uno de estos frisos, en el templo de Ninhursag de Al'Ubaid, cerca de Ur, muestra rebaños de vacas sagradas en el momento de ser ordeñadas para fabricar queso con su leche. Está hecho de concha blanca sobre un fondo de pizarra. Otro motivo preponderante era el águila de alas extendidas y cabeza de león posada sobre el lomo de venados, cuyas cabezas, de bulto redondo, aparecen vueltas hacia afuera a la manera tradicional.
Una de las muestras más logradas procede del templo de Ninhursag de Al'Ubaid; también en esta ocasión un relieve, pero de chapa de cobre.
Se puede observar el apogeo de la decoración incrustada en restos del cementerio de Ur, especialmente en vasos y cajas de resonancia de arpa. En el registro superior del Estandarte de Ur aparece un arpa (Museo Británico, Londres) y también muestra un banquete realizado en conchas blancas y rojas, rodeado de irregulares bastoncillos de lapislázuli incrustados en betún sobre madera. El otro lado del estandarte muestra una batalla en la que intervienen la infantería y pesados carros de cuatro ruedas: esta escena parece explicar la fiesta que se celebra en la otra cara.
La misma variedad de materiales, a la que se suman el oro y

Cabra rampante de una tumba de Ur. Museo Británico, Londres.





La estatua más grande del templo de Abu en Eshnunna. Museo de Iraq.



Estela de Eannatum de Lagash. Louvre, París.

la plata, se utilizó en un enigmático objeto, encontrado en una tumba de Ur, que muestra una cabra rampante asomándose entre arbustos (Museo Británico, Londres). Su significado es difícil de entender; parece ser algo más que la mera representación de una cabra. Por lo menos, refleja la arraigada creencia de los sumerios en el poder divino de los animales. Durante el último siglo del período de las primitivas ciudades-estado se introdujo la estela, gran losa decorada erigida en un lugar público (c. 2400 a. de C.). Su finalidad era servir de registro público de un acontecimiento histórico, y con este propósito combinaba a partes iguales inscripciones y escenas con figuras. Un ejemplo de particular belleza es la estela de Eannatum de Lagash, «la estela de los buitres» (Louvre, París). Sobre una de sus caras, Ningirsu, deidad tutelar de Lagash, derrota a sus enemigos capturándolos con una red. Sobre la otra, Eannatum, montado en su carro, a la cabeza de una formación de infantería, cumple su destino. En las mentes sumerias ambas acciones estaban indisolublemente unidas: la primera corroboraba la segunda. Y así vemos otra afirmación pictórica sumeria de la creencia en que la armonía entre los dioses y los hombres es la base de la paz en la sociedad humana.

La estela también muestra cómo se emplearon las artes visuales para transmitir el contenido de la épica y de la literatura poética sumerias, ya que la secuencia en que Ningirsu vence a su enemigo está tomada de la *Epopeya de la Creación*. Esta escena también pone de relieve cómo empezaron los sumerios a representar a sus deidades con aspecto humano. Pero las características del numen no aparecen reflejadas mediante rasgos faciales; se prefieren para este fin detalles del atavío y atributos divinos tales como los cuernos de toro.

El período del Imperio Acadio (c. 2371-2230 a. de C.).—Este fue el período del primer imperio semita y toma su nombre de la nueva ciudad de Agade o Akkad, construida quizá cerca de Kish por el primer rey de una nueva dinastía. También se emplea el mismo nombre para el lenguaje semítico que empezó a suplantar al sumerio.

El cambio se produjo por un desplazamiento interno de poder, no por una invasión (nuestra información relativa a un cambio importante procede por vez primera de fuentes escritas). La organización política, las actitudes culturales, las perspectivas religiosas y el arte diferían de manera considerable de los propios de la época de las ciudades-estado protoimperiales, pero muchos cambios no fueron sino cristalizaciones de tendencias previas, ahora con dimensiones semíticas.

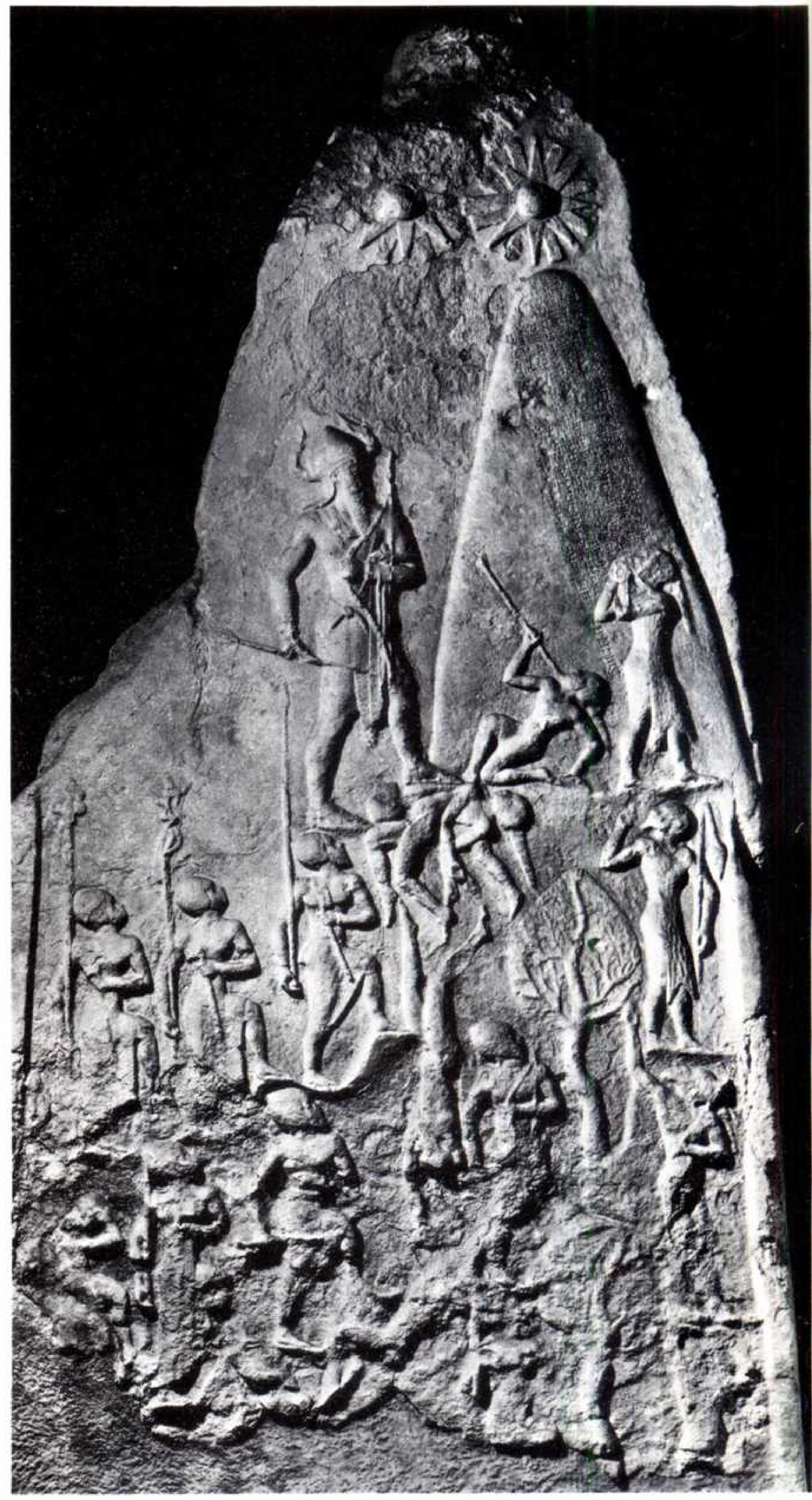
Dos consecuencias muy importantes fueron la ampliación de las zonas de interés político y militar, así como una intensa centralización del poder en manos de un rey. Dentro de la órbita del poder acadio entraban las zonas que ocupan en la actualidad Turquía, Siria e Irán. Los barcos procedentes de Dilmun (actual Bahrain) y de puntos alejados atracaban en los muelles de Agade. La importancia de Sumeria quedó reducida y pasó a formar parte de la unidad denominada «Sumeria y Acadia», nuevo nombre oficial de la Mesopotamia meridional. En lugar de reyes, en esta zona se nombraban gobernadores, a menudo parientes del rey de Sumeria y Acadia.

Ahora la posición del rey era similar a la de un jeque señorial: dejó de ser un humilde servidor de los dioses. Para asegurarse unos seguidores leales había que tener carisma. En el caso del fundador Sargón (nombre adoptado al subir al trono y que significa «real» o «verdadero rey») el carisma era tan fuerte que se lo celebró en poemas y profecías varios siglos después de su muerte. El resultado inevitable de la aparición del culto al rey se hizo sentir al cabo de unas cuantas generaciones: el rey pasó a ser considerado dios. Aquellos cambios históricos traumáticos se reflejaron en la estatuaria del período. Se renovaron tanto los temas como el espíritu que trasuntan. Las estatuillas de devotos empezaron a ser extremadamente raras. En su lugar, se tallaron imponentes estatuas de reyes de tamaño natural. Hasta entonces no se habían esculpido aquellos ropajes ondulados de aspecto tan natural y bajo los cuales se ofrecía una musculatura orgánica en lugar de los anteriores planos y ángulos muertos. Estamos ante un momento decisivo en el arte mesopotámico. De aquí en adelante, se ocupará a menudo de las figuras reales. Tan poco definido fue el cambio, que se puede afirmar, sin ninguna duda, que una famosa cabeza de bronce sin inscripción, procedente de Nínive (Museo de Iraq, Bagdad), con características de retrato, representa a Sargón o a uno de sus sucesores.

El paso de las formas abstractas y geométricas sumerias a la animación y la grandeza acadias puede observarse en varias estelas, porque Sargón conservó tanto el uso de esos monumentos para registrar acontecimientos históricos como su estilo y disposición. Pero una diorita más dura pasó a ser el medio preferido, y se produjeron cambios estilísticos: las barbas son más afiladas y, lo que es más importante, en lugar de las figuras apiñadas, características de la época anterior, empezó a haber espacio entre una y otra figura. Este cambio se aprovechó más tarde para representar escenas de combate entre individuos. Estas escenas, así como las filas de guerreros y prisioneros, desnudos, constituían los temas principales de los relieves, normalmente inspirados en incidentes concretos y subrayados con inscripciones tales como la de Sargón, que «luchó con Lugalzaggesi, rey de Erech, lo hizo prisionero y lo llevó con un cepo al cuello hasta las puertas de Enlil». El arte acadio alcanzó su cenit con la Estela de la Victoria de



Cabeza de bronce de Ninive. Museo de Iraq, Bagdad.



Estela de la Victoria de Naram-Sin; 2 m de altura. Louvre, París.

Naram-Sin (Louvre, París), el tercer gobernante después de Sargón. Se trata de un himno dramático al poderío del rey deificado, que aparece investido con los símbolos de la divinidad: un tocado con cuernos. Por ese entonces, ya habían desaparecido la configuración rígida de la estela, las estrictas divisiones en registros y las representaciones de batallas. En su lugar, aparecen monumentos de forma casi cónica, lo que pone de relieve el movimiento ascendente de los soldados a los que se ve escalando rocosas montañas. Su contemplación atrae la mirada del observador hacia arriba, hacia el arquetipo de lo invencible. Las posturas contorsionadas realzan el drama; véanse los dos enemigos pisoteados bajo los pies del rey y el clarinero arrodillado (también un enemigo vencido), con la espalda arqueada. La estela de Naram-Sin muestra un cambio de contenido que puede implicar un cambio de finalidad. La batalla en cuestión está ganada; la victoria, asegurada; es inútil resistirse a esta sugerencia. La *pose* triunfal que presenta Naram-Sin en la estela fue adoptada posteriormente en relieves tallados en roca en territorios enemigos durante este período. Servían tanto de advertencia como de homenaje. No obstante, a pesar de la confianza tan profusamente manifestada, esta dinastía no habría de durar más de 64 años. Después cayó, a manos de los bárbaros.

Durante el período de las ciudades-estado, los grabadores de sellos tallaron casi exclusivamente bandas de figuras en lucha —animales, semidioses y seres humanos—, normalmente erguidos, a menudo trabados en una furiosa lucha a muerte. Las escenas de banquetes y de otro tipo se representaban a veces de la misma forma que los mitos

durante el período protoimperial, pero la mayoría de las figuras eran esquemáticas, poco vivas, rígidas: productos de una artesanía deficiente.
La popularidad de mitos y leyendas durante el período acadio ofreció un nuevo repertorio, aparentemente inagotable, de temas al arte glíptico. No se olvidaron las figuras de combate; algunas de las que se produjeron durante este período constituyen ejemplos del arte glíptico más logrado de todos los tiempos. Al elegir la presentación de contiendas entre individuos en lugar de escenas multitudinarias, optaron por representar sobre un fondo vacío (compárese la evolución de la composición del relieve en este período) figuras de guerreros profusamente modelados, tensos y llenos de vida. También se compusieron hermosas escenas de figuras realistas en las que se ofrendaba un ser humano a una deidad. El dios del Sol, las diosas de la fertilidad y otros aparecen frecuentemente en ejemplares que se han conservado hasta nuestros días, pero rara vez se pueden atribuir escenas a una leyenda concreta. En algunos sellos aparece un hombre sentado sobre un águila que se puede identificar como Etana, que fue llevado a los cielos por un águila que él había rescatado de un pozo, con el fin de que no se perdiera la *planta del nacimiento* (pueden verse ejemplos en la Pierpont Morgan Library, Nueva York, y en el Vorderasiatisches Museum, Berlín). La leyenda (cuyo final ignoramos) se conoce sólo por fuentes posteriores, pero probablemente era de conocimiento común en aquella época.

El Período Neosumerio (2113-2006 a. de C.).—De acuerdo con documentos sumerios, la Dinastía de Agade estaba condenada y Sumeria cayó en la ruina porque Naram-Sin destruyó caprichosamente el Ekur, santuario del dios Enlil en Nippur. El instrumento de venganza de Enlil fueron los guti, horda bárbara que, según parece, se dirigía hacia el este desde las montañas y que hundió a Sumeria en el caos y la anarquía. De las cenizas de la catástrofe resucitaron tradiciones artísticas anteriores, pero con una incorporación clara de progresos acadios. En el período de los guti parece que los *ensis* o gobernadores de Lagash fueron patronos de especial importancia para el arte. Efectivamente, tenían a sus órdenes a algunos de los mejores artistas del país y estaban en condiciones de obtener materiales del extranjero. Los resultados fueron magníficas construcciones que contenían estatuas, estelas, tablillas votivas y cuencos.
La estatuaria de este período irradia una fuerza contenida, piadosa y, no obstante, complaciente; quizá sea éste el sello distintivo de la época. Las figuras poseen una vida interior propia. Al pie de las mismas se leen inscripciones que señalan la cronología de la construcción de lugares sagrados y canales, y también dedican la obra en primera persona. Por ejemplo, la inscripción de una estatua de Gudea I (Louvre, París) dice: «Soy el pastor amado por mi rey (el dios Ningirsu): ojalá mi vida sea prolongada.»
Las estatuas del período neosumerio conservan la feliz representación de la figura humana desnuda y de los pliegues de las túnicas (aunque la ropa ahora representada es pesada y tiende a ocultar la forma humana con su rigidez) que se logró durante el anterior período acadio. Se observan nuevos detalles; el tocado de banda ancha, cabezas rapadas, cejas unidas y estilizadas y dedos alargados.
Los muchos fragmentos de relieves que han llegado hasta



Estatua de Gudea I. Louvre, París.

nosotros demuestran claramente el carácter conservador del período y su deliberado intento de revivir los «viejos tiempos». Un ejemplar imponente de ello es la gran estela (3 m. de altura) de Ur-Nammu, fundador de la última dinastía sumeria (University Museum, Filadelfia), que vuelve a la forma y a las divisiones en registros de la estela de Eannatum. Como momento conmemorativo de una ceremonia del rey en honor de los dioses, transmite la misma paz que la escultura de bulto redondo de este período.
En el registro superior de la estela, Ur-Nammu, flanqueado por dos símbolos divinos, ofrece un sacrificio a una deidad con cuernos.
En el de abajo, aparece ante dos deidades sedentes, probablemente Nanna y Ningal, cuyas posiciones están determinadas por una peculiar *perspectiva desplegada.* Detrás de Ur-Nammu se encuentra una deidad menor intercesora, cuya postura se repite con monótona regularidad en sellos de este período que reflejan escenas similares. El acceso a los grandes dioses rara vez podía ser directo y normalmente se facilitaba por la intercesión de una deidad guardiana, personal, de jerarquía inferior. Por ello, los santuarios domésticos de tales deidades proliferaron en este período y la reiteración tediosa de rituales llegó a constituir un tema constante del arte mesopotámico. Lo mismo sucedió con los vasos que vierten agua, que reflejan una práctica del culto. Esto puede verse también en la estela de Ur-Nammu, en la parte superior derecha, donde una deidad que se cierne sobre los presentes vierte agua vivificadora sobre la escena central.
La finalidad de la estela de Ur-Nammu era dar justificación divina y, en definitiva, alentar un proyecto de construcción. Esto aparece simbolizado en el registro medio, donde Ur-Nammu aparece recibiendo una vara de medir y una cuerda; también lo representan ejectuando su proyecto, portando sobre sus hombros herramientas de albañil. De hecho, fue un prodigioso constructor y se le atribuyen, entre otras obras, el famoso ziggurat o torre escalonada al dios lunar Nanna, en Ur, ziggurats en otras ciudades de su imperio, el enorme conjunto arquitectónico dedicado a la diosa Ningal, en el que su estatua está colocada de tal forma que resulta visible a lo largo de un eje que atraviesa varios portales, un palacio y su tumba real abovedada.
Una actividad constructora en tal escala ha hecho que se conserven muchas de las figuras de cobre que se enterraron bajo los muros y los umbrales de los edificios para proporcionar protección mágica. Se hicieron en serie, y la figura del rey con una cesta se convirtió en algo rutinario. Siendo como son los últimos especímenes de una figura que en un principio fue la combinación de un rostro humano con extremidades de animal, en el período de las primitivas ciudades-estado, desaparecieron junto con muchas otras convenciones sumerias con la desintegración cultural que siguió a la llegada de nuevas oleadas de semitas a la Mesopotamia meridional.

El Primer Período Babilónico (c. 1890-1600 a. de C.).—El eclipse de la civilización sumeria a comienzos de este período ocurrió al mismo tiempo que una completa redistribución del escenario y de los actores en el antiguo teatro del Cercano Oriente. Los amoritas se establecieron en el sur. El poder asirio creció en el norte. Los hurritas se desplazaron del este al oeste avanzando a través de la Mesopotamia septentrional. Los hititas asumieron el control político de Anatolia.
En Sumeria y Acadia hubo luchas hasta que Hammurabi, el sexto rey de la Primera Dinastía de Babilonia (1792-1750 a. de C.), fundió ambas regiones en un precario imperio. Su formación requirió la destrucción de varias ciudades, entre ellas Mari.
Esta ciudad, y no la posteriormente reconstruida Babilonia, es la que ha proporcionado mayor cantidad de información acerca de esta fase de la historia de Mesopotamia. Mari fue renombrada y rica. Reyes de lugares tan lejanos como Ugarit, en la costa mediterránea, solicitaban permiso para visitar el palacio de las 200 salas de aquella ciudad. Su riqueza provenía de su control del comercio, incluso en el extranjero. Textos de este período mencionan una daga procedente de Captara o de la Creta Minoica. Sin embargo, las obras de sus artistas se hallaban imbuidas del espíritu amorita.
En uno de los patios del palacio se alzaba una estatua casi

Estatua de una divinidad del agua, de Mari. Museo Nacional de Alepo.





Detalle de la Estela de Hammurabi; 1972-1750 a. de C. Louvre, París.

similar al que figura en la estela de Ur-Nammu (ahora en el Museo Nacional de Alepo). Realmente vertía agua, ya que el recipiente estaba unido a un depósito oculto por medio de una tubería que atravesaba el cuerpo de la estatua. A través del agua salpicada, los espectadores podían vislumbrar peces levemente grabados sobre la túnica de la diosa, que estaba adornada con volantes, según la costumbre sumeria. En la representación de las bandas de los hombros, de los ruedos orlados y de la cabeza masiva y enorme modelada en rizos, se advierten nuevas interpretaciones.

Similares diosas del agua aparecen en el panel inferior de la estructura central de la *Investidura de Zimrilim,* pintura mural de un patio del palacio de Mari (Louvre, París). Es difícil interpretar toda la composición, porque no se conocen sus conceptos iconográficos ni las convenciones de los pintores. Algunas partes son más fáciles de comprender. El panel superior de la caja del centro quizá muestra una escena de culto dentro de un templo, rodeado por los árboles sagrados y las figuras guardianas que seguramente habría en el exterior del edificio.

La escena de «investidura» de esta pintura se deriva del tema previo de «introducción», igual que las posturas de los individuos. Pero frente a esta continuidad religiosa y de tamaño natural de una diosa del agua que sostiene un jarro cultural, aparecen aspectos nuevos en materia de vestimenta y perspectiva. El rey lleva una túnica en franjas y un alto tocado. Hay figuras compuestas de monstruos grifos. Se intenta representar los cuernos divinos en una perspectiva de perfil. Y la diosa Ishtar, con una vara de medir y un cordel en las manos, adopta una postura nueva colocando un pie sobre un león (su atributo), *pose* derivada, en última instancia, de la de Naram-Sin. También lleva un hacha curvada, precursora de la cimitarra.

El último monumento importante que sobrevive del Primer Período Babilónico, antes de la destrucción de Babilonia por el ejército hitita (1600 a. de C.), es la estela de diorita de Hammurabi, en la que se halla inscrito su código de leyes (Louvre, París). Shamash, el dios del Sol (identificado por los rayos que salen de sus hombros) ofrece una vara y un cordel a Hammurabi, quizá los símbolos de la autoridad divina para que el rey administrara justicia. Aunque las pesadas vestiduras, la barba y el tocado de Hammurabi parecen ocultar su cuerpo, los pliegues de la ropa y los músculos de su antebrazo están tallados y pulidos con mayor precisión de la que nunca se había observado antes.

Asiria y Babilonia.—Nuestra información sobre el arte mesopotámico durante varios siglos se interrumpe con la destrucción de Mari por Hammurabi (c. 1760 a. de C.). Se conocen algunos sellos cilíndricos de la época de cinco sucesores de Hammurabi, pero no revelan ninguna evolución artística importante. Tampoco se sabe mucho del arte del Antiguo Imperio Asirio, que floreció inmediatamente antes de la época de Hammurabi.

La razón fundamental de la esterilidad del esfuerzo artístico de Mesopotamia fue el debilitamiento de los reinos establecidos en pos de los recién llegados. Dos grupos, los kasitas y los hurri-mitanni, llegaron a ser políticamente importantes en Oriente Próximo, pero el alcance de sus respectivas aportaciones a la cultura de la zona está aún por evaluar.

Los kasitas (c. 1550-1157 a. de C.).—Se desconocen los orígenes y las relaciones con otros pueblos de los kasitas, que se hicieron con el control de Babilonia tras la invasión hitita antes mencionada. Su lenguaje y costumbres eran sin duda ajenos a los de las bajas planicies del sur. Pero su llegada a Babilonia está registrada por una de las pocas lagunas de nuestro registro arqueológico: constituye una crisis importante en una secuencia histórica de culturas generalmente caracterizadas por su impresionante continuidad.

Los primeros restos kasitas datan del momento inmediatamente anterior a la época internacional conocida como período de Amarna, que corresponde al reinado del faraón egipcio Akhenaton (1379-1362 a. de C.), en cuyo palacio de Amarna se ha encontrado correspondencia diplomática procedente de todo el sudoeste de Asia. En Ur, Susa y otras ciudades se han hallado ladrillos de arcilla moldeados. Los descubiertos en Uruk han servido para reconstruir la decorada y esconzada fachada del templo de Innana (Museo de Iraq, Bagdad). Tanto la fachada como la distribución del templo pertenecen a modalidades nuevas. El esquema de decoración se había visto por primera vez c. 2000 a. de C., pero a los kasitas corresponde la responsabilidad de su inclusión en el repertorio artístico. Esta forma culminó en la Puerta de Ishtar, construida por Nabucodonosor en Babilonia. En los huecos de la fachada aparecen dioses y diosas, de torso alargado, que sostienen por encima de sus cabezas vasos que vierten agua.

Las corrientes de agua vinculan a las deidades de una manera similar a la de la pintura de Mari que comentamos antes, lo que sugiere que muchas tradiciones antiguas se conservaron a pesar de los nuevos gobernantes. De hecho, esto se ve confirmado por las características y contenidos arcaicos de la escritura de este período. Este uso arquitectónico de la escultura era similar al que hicieron los hititas en Anatolia: preludio de las muchas similitudes artísticas internacionales que habrían de seguir. Los muros del palacio ahora estaban pintados, con filas de cortesanos de pesadas vestiduras. Las paredes de otros edificios estaban enriquecidas con vidrio. La forma artística más característica de este período y del inmediatamente posterior fue el *kudurru,* mojón de piedra erigido para confirmar la cesión real de la tierra a un individuo, concepto totalmente nuevo en la organización de la sociedad. El carácter sagrado y, por lo tanto, la naturaleza permanente del privilegio se hallaban normalmente expresados en relieves que contienen abundancia de símbolos divinos. Las representaciones reales de las divinidades empezaban a ser sustituidas por monstruosas criaturas y símbolos derivados fundamentalmente del Primer Período Babilónico. Este cambio refleja una profunda alteración de la concepción religiosa de Babilonia y de otros lugares. Criaturas similares aparecían en sellos cilíndricos, pero las columnas de inscripciones vinieron a sustituir a estas figuras casi por completo.

Los hurri-mitanni (c. 1700-1350 a. de C.).—Durante este período del 2.º milenio se infiltraron dos pueblos distintos por el norte de Mesopotamia (en el área comprendida entre los montes Zagros del Irán y el Mar Mediterráneo). El primer grupo, los hurritas, de origen nordoriental, era numeroso, pero carecía por completo de la cohesión política y del acervo artístico propio de civilizaciones superiores. El segundo, que penetró en la región un poco más tarde, estaba constituido por los mitanni indoeuropeos, que profesaban culto a Indra, Mitra y Vanna.

A pesar de ser inferiores en número, formaban una casta gobernante lo suficientemente poderosa como para dar una débil unidad política a la zona. Esto duró hasta c. 1375 a. de C., consiguiendo durante una época eclipsar incluso a Asiria y llegar a ser uno de los imperios más poderosos del Cercano Oriente.

Se sigue discutiendo si los hurri-mitanni produjeron algún arte original. No se han conservado grandes esculturas ni pinturas de la región central de esta zona, tan sólo unos cuantos marfiles de inspiración levantina o importados de esa región. Pero todavía está por descubrirse la capital del Imperio. Se han excavado dos yacimientos periféricos. Nuzi, en la parte oriental del Imperio, contaba con dos templos y un edificio que quizá fuera un centro administrativo. Este último contiene un fragmento de pintura mural, una serie de paneles de árboles estilizados, cabezas de toro y cabezas de mujer que, evidentemente, estaban copiadas de las cabezas de la Hathor egipcia.

Alalakh, al oeste, sobre la curva del río Orontes, oscilaba entre la independencia y el vasallaje respecto de los mitanni y de otros estados poderosos. En la época en que se erigieron una estatua y un palacio importantes, su población era en gran medida, aunque no por completo, hurrita. El rasgo más impresionante del palacio (la mitad del cual era de madera) es su pórtico de entrada con columnas dobles que formaban la parte principal del complejo, imitado más tarde por los asirios. Sin embargo, ello no prueba que fuera un concepto específicamente hurrita; en realidad, se ha encontrado allí un palacio anterior con un pórtico de



Estatua del rey Idri-mi; 1500 a. de C. Museo Británico, Londres.

columnas, que permite suponer un origen local de esta característica. La estatua del rey Idri-mi, supuesto constructor del palacio (Museo Británico, Londres), tiene la barbilla hundida, una línea ininterrumpida desde las cejas hasta la punta de la nariz, y grandes ojos. Todos estos rasgos pueden identificarse como característicos del arte hurrita, porque las cabezas de las estatuas de los predecesores de este rey así lo reflejan suficientemente. Rasgos similares se encuentran en varias figurillas de bronce de Ugarit, donde también hubo una importante población hurrita (Louvre, París). La túnica de Idri-mi posee un reborde —característica del norte de Siria adoptada por los reyes mitanni— y está cubierta con su inscripción autobiográfica. Habla de su expulsión, de su exilio y de su

triunfo final cuando fue aceptado por los mitanni: «Nuestra palabra fue aceptada por los reyes de los guerreros del país de los hurritas.»
Las pruebas con que contamos en la actualidad sugieren que este grupo rechazó la expresión artística monumental en favor de pequeñas obras, creadas algunas veces mediante nuevas técnicas aplicadas a medios nuevos. Esto quizá nos dé a entender que en esta sociedad la vida era más variada porque en este momento empezó a aparecer el caballo domesticado y la carroza, y los guerreros aurigas *maryannu* como caballeros de aquella sociedad. Uno de estos heroicos aurigas, con las riendas atadas a la cintura para tener las manos libres y lanzar flechas a animales que huyen, puede ser la figura que aparece en un recipiente de oro procedente de Ugarit (Louvre, París), pero estas escenas y figuras pronto se constituyeron en motivos muy extendidos. Si esta obra muestra algún elemento particularmente hurrita, éste es la exclusión del paisaje, que normalmente se hallaba incluido en escenas de exteriores en otras obras, por ejemplo en otro recipiente de oro encontrado junto al que hemos mencionado antes (Museo Nacional de Alepo).
Los sellos de este período también dan una imagen de atemporalidad. Motivos heterogéneos, aunque identificables, procedentes de Babilonia, Siria y Egipto se encuentran mezclados, combinados y modificados, pero el resultado es una indisciplinada mezcolanza. Otro tipo, más sobrio, muestra devotos o animales junto a un árbol sagrado artificial. Están hechos de fayenza, medio que, junto con el vidrio, empieza en este momento a tener cierta importancia.
El arte de los artesanos hurritas fue fundamentalmente imitativo. Lo que mejor se les daba era la producción y decoración de objetos pequeños, tales como las dagas de hierro que se enviaban a Egipto. Su posición independiente en la Mesopotamia Septentrional no sobrevivió a la destrucción del reino, pero algunos hurritas continuaron durante algunos siglos viviendo de forma independiente en las fragosas serranías del noroeste del Irán.

Arte del Imperio Medio de Asiria (c. 1500-1045 a. de C.).— Un resurgimiento interno permitió a Asiria aprovecharse del declive del poder mitanni y pasar de la servidumbre a la independencia y la soberanía. Asumieron la posición de los mitanni en el contexto político del Oriente Próximo y empezó la correspondencia con Egipto, los hititas fueron amenazados y Babilonia fue primero sitiada y después conquistada. En el nuevo estado, las influencias principales vinieron de los hurri-mitanni y de Babilonia, ejerciendo esta última una influencia especial en la literatura, la enseñanza y la religión. En los reinos de Eriba-Adad I y Ashuruballit I (1392-1330 a. de C.) se produjo un renacimiento: a partir de esta época se puede seguir el rastro de un nuevo brote de creatividad. Los sellos cilíndricos proporcionan la mejor guía en lo que se refiere al desarrollo estilístico, porque de varios de ellos hay impresiones sobre tablillas fechables y, por lo tanto, proporcionan un marco de referencia cronológico. En los más antiguos (por ejemplo, los que se encuentran en la Pierpont Morgan Library, Nueva York) aparecen grifos y otros monstruos, en menor número que anteriormente y extendiéndose por toda la superficie del cilindro. Aunque los motivos de los sellos a menudo son hurritas, la monumentalidad y plasticidad del estilo, así como el sentido de la ordenación, son claramente asirios. El paisaje aparece en los diseños de los sellos hacia finales del siglo XIV a. de C.; pasó a Asiria procedente de la Creta Minoica a través de los talleres cosmopolitas de Siria, pero solamente se utilizó con parquedad. Durante el siglo XIII a. de C. se logró una contenida maestría en el arte glíptico utilizando el espacio vacío y la isocefalia en complicados combates entre un solo par de figuras. Se desencadenan nuevos monstruos, tales como el centauro y un «Pegaso» en esta imaginativa iconografía mágico-religiosa. Una convención típica de este período fue el tratamiento manierista de la pata trasera coceante. Toda esta obra quizá se viera influida por el último arte glíptico kasita. El tono y la ejecución constituyen reminiscencias del vigor acadio.
Pocas obras grandes de arte de este período han subsistido. Una de ellas, procedente de un yacimiento próximo a Ashur (de donde viene «Asiria»), constituye una disposición en panel similar a las pinturas de Nuzi, en la que aparecen gacelas opuestas a ambos lados de un árbol sagrado. El medio es estuco pintado, y los colores, el rojo, el blanco, el negro y el azul. Grupos de palmas y de lotos constituyen un marco que prefigura los posteriores patrones asirios. Así sucede también con los relieves del pedestal de piedra del rey Tukulti-Ninurta I (1244-1208 a. de C.), que en realidad eran pequeños prototipos de los grandes relieves planos de los palacios.
Aunque los pocos objetos que han subsistido muestran que antes del término del 2.º milenio a. de C. ya había evolucionado un vigoroso y original estilo asirio, los estudiosos continúan preguntándose hasta qué punto se habían ya establecido los fundamentos del arte de los famosos palacios posteriores. Los relieves de Tukulti-Ninurta representan el primer intento conocido del Imperio Asirio Medio en este sentido, pero no constituyen murales. Se conocen dos obeliscos que parecen pertenecer a un período de transición (Museo Británico, Londres). Las piedras, semejantes a pilares, tienen escalones en la parte superior con bandas de relieves a los lados. Su acabado es deficiente, pero dentro de sus diseños se encuentran bastante implícitas las ideas de arte pictórico narrativo y de la aplicación de escenas de caza, sitio y pago de tributos.
Disponemos de más pruebas aportadas por inscripciones que mencionan la existencia, en el período final del Imperio Asirio Medio, de muchos rasgos característicos del período siguiente. Por ejemplo, hablando del palacio de su padre, el rey Tiglath-Pileser I (1115-1077 a. de C.) dice:
«Realcé sus muros y las torres de sus puertas, lo rodeé como un cercado con losas de piedra *surru,* lapislázuli, alabstro y mármol.
Coloqué imágenes de palmeras de piedra *surru* en las torres de entrada, y puse alrededor clavos de bronce con cabezas redondas. Instalé altas puertas de madera de pino, las revestí con láminas de bronce y las coloqué a la entrada.»
Aun cuando nuestro conocimiento de los estilos mencionados es impreciso, el tono del lenguaje utilizado, el acento en una arquitectura grandiosa y decorada y los elementos individuales mencionados prefiguran un aspecto neoasirio.

Los palacios asirios y sus relieves (c. 890-610 a. de C.).—Los viajeros de épocas pasadas que visitaron el Oriente Próximo informaron a menudo de la existencia de grandes montículos cerca de Mosul. Aunque Claudius Rich, británico residente en Bagdad, hizo un famoso mapa así como la descripción de Nínive en 1820, hasta que M. Emil Botta, cónsul francés en Mosul, desplazó su atención de Nínive a Khorsabad, el Fuerte de Sargón, en 1843, no se descubrieron *in situ* las primeras losas esculpidas: una fachada de más de 800 m. de longitud. En este momento se incorporó a este campo de investigación Austin Henry Layard, observador y dibujante diestro, que iba a realizar asombrosos descubrimientos en



Relieve del reinado de Asurnasirpal II; 883-859 a. de C. Museo Británico. Londres.

Nimrud (la bíblica Calah) y Nínive. Hacia 1851, gracias a su intrepidez y a una admirable persistencia en la ejecución de excavaciones en condiciones penosas, Layard había descubierto ocho palacios y establecido la disciplina de la asiriología. Las excavaciones, aunque en menor escala, han continuado desde entonces de forma intermitente en torno a esos montículos. La más reciente, realizada por arqueólogos iraquíes, ha revelado rastros de pintura, advertidos también por Layard, pero casi desvanecidos.
Las noticias relativas al descubrimiento de los palacios asirios fueron como una revelación para la Europa occidental, hasta entonces detenida en la antigüedad greco-romana. Estimularon el interés por corroborar las investigaciones bíblicas en un mundo intelectual que estaba asomándose a nuevas perspectivas a consecuencia de la Gran Exposición de 1851 y la publicación del *Origen de las Especies* de Darwin en 1859. Condujeron a las actuales colecciones riquísimas de murales asirios, especialmente los que se encuentran en el Louvre de París y en el Museo Británico de Londres.
En un principio, Asiria era un estado pequeño con su capital en Asur, a orillas del Tigris, a tres días de marcha a caballo del vértice superior del triángulo en el que se hallan arracimadas la mayoría de las ciudades importantes. Cuando se extendió, formando el primer imperio del mundo (que abarcaba incluso parte de Egipto), se vio obligada a organizar bajo su tutela a masas de gentes con culturas radicalmente diferentes. Al final, fracasó: su capital, Nínive, fue destruida. Pero los medios con los que se intentó controlar una región tan enorme son de un interés permanente, y a la luz de estos factores los murales de la época asumen notable importancia por reflejar los caracteres y las funciones de los reyes asirios. Porque cada gobernante inaugura un nuevo estilo.
El rey de Asiria era el guerrero elegido del dios del estado, Asur. También era el depositario del destino de la sociedad.
Ambos temas se reflejaron en la decoración de los primeros palacios, pero hacia el siglo VII empezó a recibir más importancia el aspecto secular, guerrero.
Este cambio probablemente hacía juego con las modificaciones sufridas por la naturaleza del reinado y la finalidad de los relieves. Los primeros relieves del reinado de Asurnasirpal II son composiciones que muestran ceremonias rituales, en los que el rey alcanza la jerarquía sobrenatural, y son más grandes y numerosos que los que representan escenas de guerra (Museo Británico, Londres). E incluso estos últimos se encuentran imbuidos de una significación espiritual por la presencia de Asur, que sobrevuela las carrozas de caballos o se agazapa en un ariete. Los relieves del imperio posterior marcan bastante contraste. Aquí ya no existe transcendencia: se evitan las escenas rituales, el ejército marcha sin su dios. En lugar de representar el punto de una batalla donde la victoria está pendiente, aun cuando en último término esté asegurada, la narración muestra un rey invencible y una potencia insuperable: un tedioso desfile de matanzas, recaudaciones de tributos y deportaciones como las que se ven, por ejemplo, en los relieves de las campañas elamitas. A los dioses se les representa fundamentalmente por símbolos en el arte palaciego asirio. A medida que el Imperio aumentaba de tamaño, el rey asumió más poderes sobrenaturales, aunque nunca pretendió ser divino. En los relieves de la puerta de bronce del santuario del Año Nuevo de Asur, «la figura del Asur yendo a la batalla contra Tiamat es la de Senaquerib».
Durante el siglo IX a. de C. hubo una expansión territorial sin precedentes de Asiria y se tallaron relieves para celebrar las hazañas del rey y conmemorar sus actos heroicos. Siguió luego una fase de debilidad, continuada a su vez por una época en que se refleja un nuevo poderío en gran número de relieves.
Cuando llegaban a Asiria reyes, príncipes y mensajeros iletrados y contemplaban los kilómetros de pinturas de las salas babilónicas, árabes y sasánidas, seguramente quedaban impresionados por el poder de Asiria, y convencidos de que era inútil toda resistencia y fútil cualquier rebelión. Losa

tras losa, sala tras sala, el mensaje se repetía. Los relieves constituían una intensa propaganda de información en el contexto político del reino. Demostraban que cuando se movilizaba el ejército asirio el resultado de la batalla era sabido, y por eso los reyes extranjeros sometidos a presión diplomática (por ejemplo, Ezequías en Jerusalén, mencionado en el 2.° Libro de los Reyes 18:17 y ss.) eran lo suficientemente prudentes para someterse antes de llegar al recurso final de la guerra.

Tales relieves eran solamente un elemento de la decoración de los palacios, el más bajo sobre muros que tenían en la parte superior adornos estéticamente no relacionados, llenos de colorido, pintados y vidriados. Los propios palacios estaban compuestos por varios patios que se hallaban divididos en sectores privados y sectores públicos por la larga y estrecha sala del trono, con su gran elevación y la suntuosa decoración de sus relieves. En la ciudadela de una ciudad fundada por Sargón, Khorsabad, se hallaban estrechamente vinculados al palacio varios templos y un ziggurat, formando un conjunto que reflejaba y subrayaba la doble importancia política y religiosa del rey.

Los asirios produjeron obras artísticas en otras formas que el relieve, y no necesariamente tuvieron a este último en mayor estima que a las primeras. Esto aparece reflejado en la descripción de Senaquerib de su reconstrucción de Nínive. Su antiguo palacio «no era artístico», por lo que se hizo construir otro con puertas de ciprés «unidas con una banda de cobre brillante», pilares de cedro y cobre sobre bases que tenían la forma de dos leones o dos carneros monteses (las «divinidades protectoras») y relieves en piedra caliza. En otro lugar, Senaquerib construyó portadas «a imitación de las de un palacio hitita»; «colosos femeninos de mármol y marfil... clavijas de plata y cobre»; pilares con capiteles de plomo; vigas recubiertas de plata; colosales leones, toros y vacas sobre pilares y travesaños. Le agradaba especialmente hallar nuevas venas de materias primas y hacer traer metales de las montañas para que los escultores pudieran vaciar el material fundido en moldes de arcilla y hacer las imágenes de bronce en la propia Asiria. Tan intenso fue el interés de Senaquerib por la labor artística, que él mismo se calificaba de «conocedor de todas las artes».

Layard excavó una pequeña parte del palacio de Senaquerib y dio cuenta del descubrimiento de «setenta y un salones, cámaras y pasajes, cuyas paredes... estaban cubiertas de losas de alabastro esculpido... Casi dos millas de bajorrelieves, con veintisiete portadas formadas por colosales toros alados y esfinges-leones».

Arte asirio: Primera fase (883-824 a. de C.).—Las pautas del arte y la arquitectura del Imperio Asirio quedaron establecidas por Asurnasirpal II (883-859 a. de C.) en su nuevo palacio de ocho alas de Nimrud, abierto en presencia de 69.000 habitantes de sus territorios recién conquistados. Aunque en Asiria y Siria existían ciertos prototipos en materia de escultura y arquitectura y había ya ortostatos (planchas verticales) con relieve adosados a muros en el norte de Siria, región que contribuyó a poblar la naciente metrópoli de Nimrud, Asurnasirpal II no se limitó a copiar. No siguió simplemente las tradiciones existentes para obras de mayores proporciones, sino que aportó elementos originales y formas perdurables de arte narrativo en imágenes.

La representación en anales de las hazañas de Asurnasirpal II —sitiando ciudades, cobrando tributos, cazando leones y toros— se despliega sistemáticamente en losas que crean un mundo consecutivo y unificado de acciones reales. Las primitivas losas del norte de Siria sólo

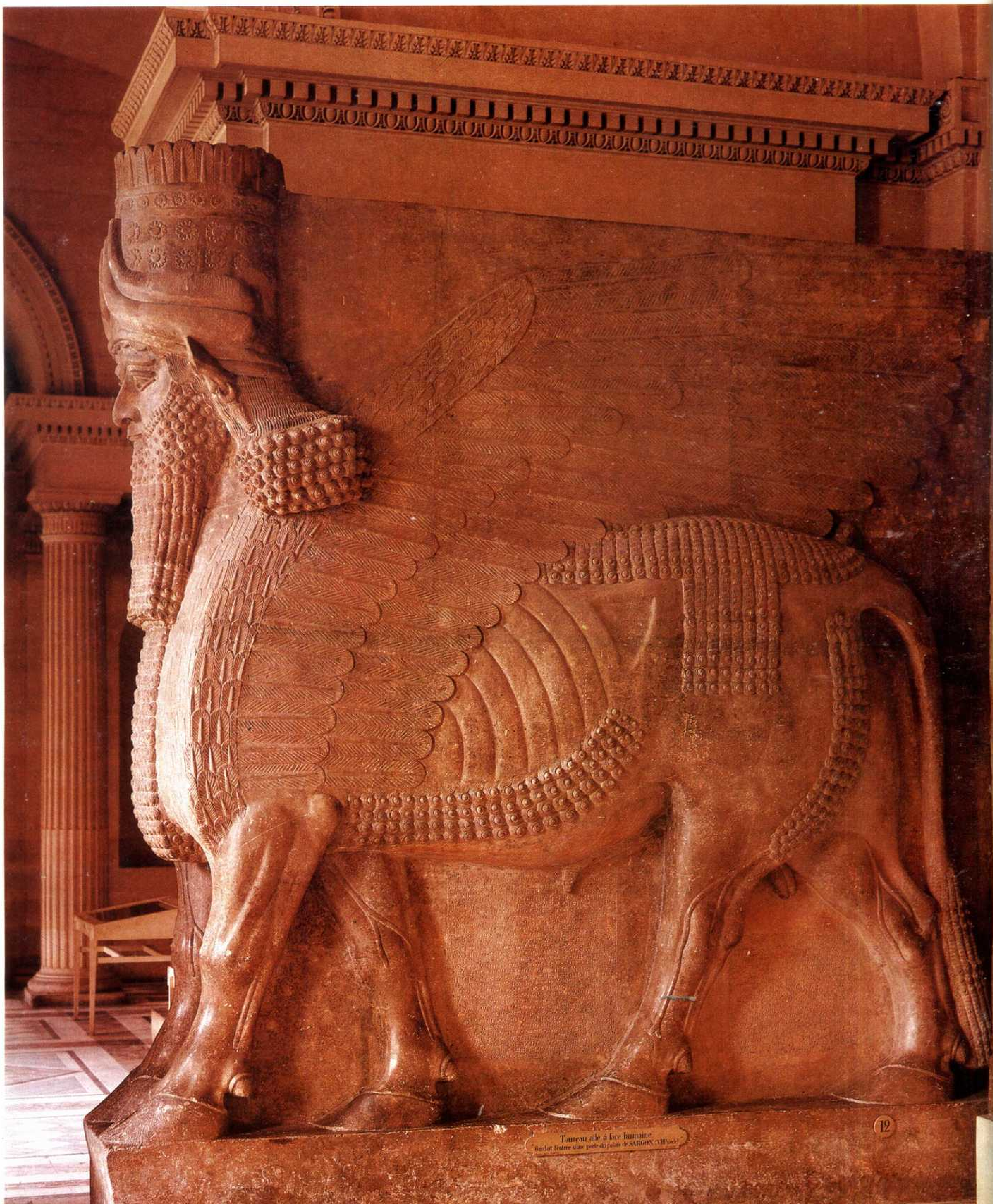


Relieve mural de Sargón en Khorsabad: caza de aves en un bosquecillo. Louvre, París.

contenían un puñado de figuras. Otro avance fue la invención de una división horizontal que producía dos bandas de la misma altura que se tallaban después por separado. La división horizontal revestía forma de inscripción, aunque todavía no llegó ésta a ser un título descriptivo. Cada losa se encontraba vinculada a su vecina en virtud de la estructura de los acontecimientos, y algunas veces merced al importante y original método de superponer detalles menores. No se conoce la razón de tal división; quizá fuera sólo proporcionar más espacio a la representación de más hazañas en mayor extensión, o evitar los problemas de perspectiva planteados por la talla de una superfie grande.

Parece que los problemas de composición pesaron más en las mentes de los artistas que los problemas del modelado. En realidad, durante el resto del período neoasirio, las figuras se mantuvieron planas, dibujadas e incisas, en lugar de esculpidas. Esta circunstancia sugiere la influencia de pinturas o tapices, ya sea directa ya indirecta, a través de los ortostatos esmaltados del predecesor de Asurnasirpal II.

En contraste con los murales de alabastro, los gigantescos dioses-toros alados quedaron integrados en los muros de forma arquitectónica. En ellos se aprecia una atemporalidad ausente en los episodios históricos. Su carácter perdurable se deriva del mito y el ritual y se sitúa en abierta oposición a las hazañas del rey, vinculadas al tiempo. Sin embargo, se encuentra un carácter similar en algunos murales, cuyo tema son los ritos tradicionales mesopotámicos centrados en el


Taureau ailé à face humaine

árbol de la vida. Diversos rasgos característicos de algunos relieves los señalan como obra de aprendices que seguían el repertorio limitado del muestrario de un maestro, por ejemplo, cabezas torpemente colocadas sobre cuerpos, cuerpos en ángulos impropios y escenas repetidas. Pero a pesar de tales defectos, estos artesanos crearon «una secuencia firmemente rítmica, por medio de un flujo ascendente y descendente de figuras conforme a un equilibrio organizado en relación con el significado de la representación», según dice un comentarista moderno, Moortgat, que compara estas composiciones en relieve con la música y la poesía.

Desde luego, los relieves están atestados de información histórica, a menudo tan precisa que no podemos por menos que suponer que asistían a las campañas «artistas de guerra». En el Obelisco Negro del reinado de Salmanasar III (858-824 a. de C.) aparece la única representación que existe de un monarca israelita: Jehú. También procede del reinado de Salmanasar el ejemplo más completo de laminado de bronce, inicialmente parte de las puertas de Balawat, cerca de Nimrud. Se mantiene en ellas el sistema de la división en bandas del predecesor de Salmanasar, bandas que constituyen veinticuatro tiras de batallas y ritos religiosos, desde Urartu hasta Tiro, pero la totalidad revela un auténtico declive hacia una narrativa convencional y mediocre.

Arte asirio: Última fase (744-627 a. de C.).—La obra promovida por Sargón (721-705 a. de C.) en Khorsabad se distingue por su intento de lograr una nueva monumentalidad. Las figuras, modeladas en relieve más profundo que anteriormente, ocupaban toda la altura de las losas. Pero estas figuras todavía no pasaban de las dos dimensiones, como lo demuestra que se le dieran cinco patas a un *lamassu* (león alado), con lo que se pretendía que la figura se viera completa tanto de frente como de costado. Sin embargo, aparece una nueva preocupación: la lucha por dar impresión de profundidad espacial que iba a ser el centro de interés de los diseñadores asirios durante el resto de este período.

También durante este período se produjeron otros dos avances notables. El primero fue el aumento de la preocupación por introducir el detalle suficiente para realzar la realidad histórica de la representación: de ahí la aparición de títulos y también de paisaje para dar un contexto geográfico a la acción. El segundo fue la introducción del ocio galante en los jardines públicos como materia aceptable de representación: ambos reflejaban un proceso de secularización y fueron un hito en la temática del arte de Asia occidental.

Desgraciadamente, conocemos muchos de los relieves de Sargón tan sólo por dibujos: los originales se hundieron en una almadía en el Tigris. Pero del mismo período

A la izquierda, divinidad en forma de toro alado, del palacio de Sargón en Khorsabad; 4,2 m de altura. Louvre, París.



Parte del Obelisco Negro de Salmanasar III: Jehú de Israel paga tributo al Rey. Museo Británico, Londres.

aproximadamente son algunas de las pinturas murales procedentes del Til Barsib, que fue centro provincial asirio en el norte de Siria (ahora en el Louvre de París y en el Museo Nacional de Alepo). Poseen, en realidad, mayor interés que las pinturas de segundo orden de la propia Asiria, ya que reproducen los mismos temas de los relieves y nos dan prueba de la existencia separada de la pintura como forma artística importante. También constituyen prueba de la inicial policromía de los relieves.

En los relieves tallados durante el reinado de Senaquerib (704-681 a. de C.) y durante los primeros años del reinado de Asurbanipal (668-627 a. de C.), el cuidado por el detalle local alcanza su expresión más intensa (Museo Británico, Londres). Se abarrota la escena de multitud de personas para crear confusos tumultos que representan escenas específicas, según demuestran las leyendas que las acompañan. En el relieve, encima de un episodio de decapitación, reza la inscripción: «Te-Umman, Rey de Elam, herido en violenta batalla, y Tamaritu, su hijo mayor, que agarra su mano, huyeron para salvar la vida y se ocultaron entre la maleza. Con la ayuda de Asur e Ishtar, los maté y decapité.»

En la misma losa, la sección que muestra la batalla del Río Ulai descubre el difícil compromiso alcanzado por los diseñadores en su intento de conservar su sentido tradicional de la perspectiva en escenarios que habían desbordado los rígidos y estrechos frisos de épocas anteriores. Arriba, filas de prisioneros son conducidas a lo largo de las bandas, según la antigua usanza, aunque a menudo se utilicen rasgos naturales, tales como ríos para separar las filas. Abajo, a la izquierda, permanecen visibles las líneas básicas del registro, pero a la derecha, donde la intención era producir un campo abierto, los registros se continúan de forma artificial con cuerpos muertos y agonizantes y, en cierto caso, con un caballo.

Pueden observarse divisiones similares del campo en los relieves que narran las batallas de Senaquerib en las ciénagas y el sitio de Lachish, donde el drama se centra en la cúspide de un triángulo. Esta disposición del movimiento se introdujo de forma no intencionada, pero en la última fase de la escultura asiria en relieve se empleó deliberadamente, con el fin de dar unidad a registros estrechos a los que el arte había regresado, como se ve por ejemplo en un relieve de las Guerras Árabes. La Gran Cacería de Leones de Asurbanipal puede considerarse como el apogeo y punto final de la escultura en relieve asiria (Museo Británico de Londres). Los artistas vuelven ahora a mostrarse preocupados por problemas de la composición más que por el paisaje: la rueda ha dado una vuelta completa. Con su habilidad acumulada, los artistas experimentados eran capaces de convertir temas de poca importancia en estudios minuciosamente observados, tales como los de animales agonizantes (la famosa leona herida), pero se mantiene el contraste con las figuras humanas rígidamente talladas. Probablemente el nuevo estilo surgió por deseo del propio Asurbanipal.

En la escena del jardín, vuelve la vieja y convencional escena sumeria del banquete, como la que primero se vio en el «Estandarte Real» de Ur. En este caso, el trofeo de guerra es la cabeza de Teuman, sujeta al segundo árbol de la izquierda. Pero el estilo dejó de evolucionar al producirse las convulsiones que precedieron a la destrucción del poderío asirio.

El Período Neobabilónico (625-539 a. de C.).—El estado que sucedió a Asiria se ha hecho más famoso gracias a la Biblia y a los escritos de Heródoto que por sus monumentos



Detalle de una pintura de Til Barsib. Museo Nacional de Alepo.



Escultura asiria en relieve: la Gran Caza de Leones de Asurbanipal: la leona herida. Museo Británico, Londres.

supervivientes. *Entemenaki,* la torre de Babel, se conoce sólo por su planta baja, y no tenemos conocimiento suficiente de los jardines colgantes de Nabucodonosor para poder reconstruir su aspecto.
La razón fundamental de esta escasez de muestras del arte babilónico es simple. Aunque Babilonia era el centro de un imperio mundial y suprema su influencia sobre el arte del Oriente Próximo en este período, la mayoría de sus edificios se construyeron con los tradicionales materiales perecederos de Mesopotamia meridional: el ladrillo. Babilonia fue tan renombrada por sus obras con este material, que fue a los artesanos babilónicos a quienes se encargó la tarea de moldear ladrillos para la construcción del palacio de Darío (522 a. de C.). Así, pues, no ha sobrevivido ningún relieve que resulte comparable en modo alguno a los de los palacios asirios. Sin embargo, las principales influencias en Babilonia no fueron asirias, sino sumerio-acadias y babilónicas antiguas. Volvieron a ponerse de moda las piedras *kudurru* de los kasitas; las escenas de prestación se modelaron con mayor plasticidad; reaparecieron los temas del cordel y la vara; se construyeron templos conforme a modelos anteriores. Es poco probable que el concepto neobabilónico de la realeza llegara a producir relieves para celebrar las hazañas de los reyes.
Otros rasgos característicos del arte de este período son coherentes con esta actitud independientemente arcaica. Se utilizaron ladrillos policromos vidriados para revestir las paredes de los palacios, la Vía Procesional y la Puerta de Ishtar de Babilonia. En esta última, se alternan dragones sumerios con toros, símbolos del infierno y la vida respectivamente. Tal simbolismo debe de haber sido un rasgo predominante del arte monumental babilónico.

Los hititas y Anatolia.—Durante los siglos próximos al comienzo del segundo milenio, hubo una destrucción general y repetida de florecientes asentamientos en Anatolia.
Referencias posteriores indican que éste fue el primer brote de una prolongada disputa por el dominio en la región central. No fue hasta el reinado de Hattusilis I, en el siglo XVII a. de C. (c. 1650-1620 a. de C.), cuando Hattusas, actual Bogazköy, se erigió como la capital del Viejo Reino Hitita, lo que indica el logro de cierta estabilidad.
Los hititas penetraron en un país cuyos gobernantes indígenas escribían en un lenguaje diferente a su propio indoeuropeo. El terreno era montañoso y penetrado de influencias mesopotámicas. Colonias mercantiles asirias, o *karums,* se encontraban en la mayoría de las ciudades grandes; se hallaban vinculadas entre sí y comunicaban con Asur a través de rutas comerciales. Mesopotamia, los nativos hatti, y en mucha menor medida el Levante, iban a ejercer una influencia predominante sobre la expresión artística de los recién llegados; en realidad, se ha cuestionado la originalidad y el carácter diferencial del arte hitita.
Durante el período del Viejo Reino (c. 1740-1460 a. de C.), los hititas consiguieron consolidar su posición interna, al menos en la época de Labarnas I (1680-1650 a. de C.), a pesar de ser una clase gobernante minoritaria. Bajo el reinado de sus dos sucesores se lograron espectaculares victorias en Siria y Babilonia. Pero éstas resultaron efímeras y causaron disensiones e inestabilidad internas y provocaron levantamientos que amenazaron hasta la propia capital Hattusa. Los escasos restos arqueológicos encontrados en excavaciones practicadas en su emplazamiento, así como en otros puntos han confirmado la imagen que dan los documentos de un estado fundamentalmente débil.
Los hititas alcanzaron el punto cumbre de su poder durante el posterior Período Imperial (c. 1460-1190 a. de C.) con el reinado de Shubiluliuma (c. 1380-1340 a. de C.). Lograron deshacerse de sus tradicionales enemigos, los hurri-mitanni del norte de Mesopotamia, e incluso desafiar a Egipto en pos de la supremacía en el Levante. La mayoría de los monumentos hititas pertenecen a este siglo y al siguiente, seguramente como reflejo del incremento de la riqueza y el poder del pueblo hitita y de su infalible confianza en el gobierno central.
Tras la destrucción del imperio, se fundaron una serie de estados neohititas dentro del territorio, construidos por pueblos de Cilicia y del norte de Siria. Aunque tuvieron poco poder, nos han legado un sorprendente número de bajorrelieves, estatuas y objetos pequeños, fuera de toda proporción con su importancia en otras actividades culturales. Debe destacarse, sin embargo, que estas obras pueden no guardar conexión alguna con los verdaderos hititas; se conocen con este mismo nombre porque lo utilizaron los asirios, pero estas sociedades fueron en realidad mezclas de sirios del norte, arameos y pueblos de otros linajes.

El arte del Período Imperial (c. 1460-1190 a. de C.).—La cantidad de obras de arte hitita que subsisten es pequeña en comparación con los productos de las civilizaciones egipcia y mesopotámica; su variedad es aún más limitada, y sus elementos imitativos resultan todavía más evidentes.
Predominan los temas políticos y religiosos, que se corresponden con la notable elevación de las plegarias rituales hititas y el talento diplomático que se revelan en sus textos. Su religión estatal era intensamente nacionalista, y el rey ostentaba la responsabilidad tanto de las obligaciones reales como las sacerdotales, íntimamente relacionadas por lo general. Esto aparece agudamente señalado en el siguiente extracto de la autobiografía de Hattusilis III (c. 1275-1250 a. de C.):
«La diosa, mi señora, siempre me ha tenido de su mano; y como yo era un hombre que gozaba del favor divino y caminaba en la gracia de los dioses, nunca cometí las maldades de la humanidad.»
En muchos sellos reales, que deben figurar entre las obras de arte hitita más diferenciadas, el rey aparece debajo del disco solar alado, guiado bajo el brazo protector de su divinidad tutelar. Este tema se refiere en otros lugares, alcanzando, quizá su máxima magnificencia en la menor de dos cámaras naturales del santuario al aire libre de Yazilikaya, donde Tudhaliyas IV (1250-1220 a. de C.), vestido con la característica túnica de cola, con calzado de punta curvada y esgrimiendo un largo báculo, recibe el abrazo del joven dios Sharruma. En la pared del fondo de la otra cámara, la escena principal representa, como culminación de una procesión en escala incomparable, un memorable encuentro de los dioses. A la izquierda está Teshub, el dios del tiempo hurrita, apoyado por dos divinidades de la montaña. De frente se encuentra Hebat, seguido de Sharruma. Las divinidades tienen sus nombres escritos en jeroglífico, y la inclusión de Teshub subraya la influencia hurrita en la religión hitita.
La obra de Yazilikaya cerca de Kattusha (Bogazköy) representa el estilo avanzado del relieve hitita de la capital y marca un agudo contraste con los relieves planos de las provincias y obras posteriores, tales como la ofrenda de libaciones del rey Shulumeli en Malatya (Museo Arqueológico de Ankara). Otro ejemplo del estilo de la capital es la figura del poderoso dios que rodea



Un memorable encuentro de los dioses: el relieve sobre rocas de Yazilikaya.

protectoramente la Puerta del Rey en Bogazköy (Museo Arqueológico de Ankara). Su aparente sencillez enmascara la habilidad de un maestro escultor que ha creado una representación de fuerza masiva (1,8 m. de altura) en relieve de tres cuartos contra un fondo completamente plano. Su postura está llena de decisión y los detalles de la falda y del vello del pecho están minuciosamente incisos. Hay una inscripción que dice que los artistas locales han recibido enseñanza de maestros escultores babilónicos; de ser así, este relieve pone de manifiesto que los hititas fueron rápidos a la hora de desarrollar una independencia estilística sin trabas. Muy poco se conserva de las artes menores, que quizá sean las más diferenciadas. Tenemos unos cuantos ejemplos de sus vasijas de cerámica roja para libaciones, con exagerados pitorros y unas líneas marcadamente definidas. Sin embargo, sabemos por sus textos que los vasos en figura de animal eran especialmente populares.
El material con el que tuvieron más éxito los artistas hititas fue el metal, a menudo con diversas incrustaciones, como muestra, por ejemplo, un *rhyton* de plata con un ciervo (Colección Norbert Schimmel). La banda en relieve próxima al borde muestra a tres portadores de ofrendas ante un dios sobre un ciervo y una divinidad sentada, así como un ciervo muerto junto a un estilizado árbol.

El período neohitita (c. 150-750 a. de C.).—Los relieves murales fueron la forma más sobresaliente del arte neohitita. Muchos de ellos se conservan, a menudo tosca e incluso incompetentemente trabajados y contienen motivos y temas procedentes de diversas fuentes que reflejan la activa competición existente entre estados insignificantes. Es una actividad estéril intentar encontrar una influencia hitita pura predominantemente.
Siempre y cuando pudieron permitírselo, los reyes se hicieron ortostatos con relieves que se colocaban a lo largo de las bases de los muros externos de vías procesionales, patios y, especialmente, en torno a puertas y pórticos que también se enriquecían con impresionantes columnas elevadas sobre basas en forma de león. El objeto de la representación iba, según los gustos, de las escenas familiares íntimas a las filas de soldados, portadores de tributos, banquetes con músicos, escenas de guerra, caza, mitos y demonios. La diversidad de contenido es tan amplia como restringida fue la del Imperio Hitita, aunque se mantuvo el género del relieve hitita en roca, como se observa, por ejemplo, en Ivriz, cerca de Konya.
Existen pruebas que abonan la idea de que el elemento hitita de esta sociedad fue insignificante, limitándose por ejemplo al uso de los jeroglíficos hititas —especialmente en los relieves de Carquemish, el centro administrativo del Imperio en Siria, cuya importancia se prolongó hasta después de la destrucción del Imperio— a los nombres hititas de los reyes. Pero la historia del arte pone de manifiesto la actividad de otras influencias. Al principio se combinaron los impulsos hititas y los arameos, pero poco a poco se vieron eclipsados por el poder de Asiria, que originó cambios estilísticos y temáticos antes de acabar con la independencia política de la que había surgido el arte neohitita. Los monumentos de este período poseen gran importancia para la historia del arte porque ponen de manifiesto la extraordinaria riqueza de los temas orientales que imperaban en el norte de Siria en una época en que los griegos estaban aventurándose en esta zona, a la vez que atravesaban una etapa crucial de su propio desarrollo artístico conocida como «orientalización».

Urartu.—Durante el siglo VIII a. de C. el reino de Urartu

se convirtió en el estado más poderoso de Asia Occidental. Estaba situado al este del centro del Imperio Hitita, en torno a la zona del Lago de Van y hasta hace poco tiempo solamente ha sido vagamente conocido por descubrimientos esporádicos, alguna obra primitiva hallada en Toprak Kale, referencias históricas y un relieve de Sargón II de Asiria en el que se narra el saqueo del importante templo de Haldi, uno de los principales dioses de Urartu. Pero recientemente, la excavación de varios templos ha puesto de manifiesto una buena mampostería de piedra seca y columnatas, que son rasgos característicos de edificios con tejado de dos aguas. Entre las decoraciones (Museo Arqueológico de Ankara) figuran calderos sobre pies, vacas que amamantan terneros, guardianes humanos en las puertas, grandes lanzas y moharras y, adosados a las paredes, escudos con prótomos (cabezas sobresalientes) de león.
Los palacios del reino montañoso de Urartu se situaban en ciudadelas poderosamente fortificadas. Lo mismo que los templos, estaban ricamente adornados. En el palacio de Arin-Berd, por ejemplo, se han encontrado las siguientes decoraciones: pinturas murales policromas con genios protectores, diseños almenados y toros y leones colocados de forma antitética junto a cuadrados de lados cóncavos (Museo Histórico Estatal, Eriván). Todos estos motivos, así como las composiciones, se tomaron prestados de Asiria, que influyó sobre la cultura de Urartu de diversas maneras. En Nor-Aresh, cerca de Arin-Berd, se ha encontrado un ejemplar de bandas de bronce con escenas narrativas, trabajadas con grabados y repujados todavía reminiscentes de los murales asirios. Figuran cazadores, infantería y caballería. En otro ejemplo, procedente de Keyalidere, unos leones atacan a unas carrozas, cada una de ellas con un conductor con casco y dos cazadores. Su diseño recuerda los sellos de los hurri-mitanni. En realidad, algunos especialistas relacionan a los pobladores de Urartu con los hurritas. La escultura en relieve de Urartu es, sin embargo, absolutamente distinta al relieve neoasirio contemporáneo en virtud de su interés por los motivos religiosos, tales como la representación de Khaldy de pie sobre un toro en Adilcevaz.
Existen indicios de vínculos entre Urartu y los reinos arameos, y quizá incluso con Fenicia, en el marfil sin trabajar encontrado en los talleres. Pero en el caso de un león sedente de marfil dorado (Museo Arqueológico de Ankara), el tratamiento es claramente al estilo de Urartu: cuerpo esbelto, abultados músculos contraídos, boca angular con gesto de estar gruñendo, pequeños ojos circulares, melena fuertemente incisa, protuberante cuello y larga cola. Lo más notable de los artistas de Urartu fueron sus trabajos en bronce; el cobre era muy abundante en esta región. Aunque se hicieron esculturas de gran tamaño, la mayoría de las obras subsistentes son piezas pequeñas, tales como figuras, escudos, calderos, bandas, candelabros y partes de un trono. Los productos de este centro de trabajo de bronce se distribuyeron por un área extremadamente amplia, y con ellos su iconografía oriental. Así, las figurillas de Karmir Bur, en el nordeste, exhiben los cuernos de las divinidades mesopotámicas. Hacia el este, muchos rasgos característicos de Urartu se repiten en el primitivo arte escita, como en el *kurgan* de Kelermes, por ejemplo. Hacia el oeste, en Grecia y Etruria, los calderos de Urartu con prótomos de grifos y toros fueron importados e imitados en bronce y otros materiales.

Los persas y el Irán.—Las formas más conocidas del arte del Imperio Aqueménida Persa son fundamentalmente las decoraciones arquitectónicas de edificios monumentales y, en segundo lugar, pequeños objetos de lujo, tales como vasijas y joyería, cinceladas y labradas en metales preciosos. Las raíces de la decoración arquitectónica deben encontrarse en la forma en que los persas, grupo tribal migratorio, aceptaron las condiciones impuestas por su papel de potencia mundial. Desarrollaron una forma original de expresión. Los pequeños objetos de lujo (toréutica) se derivaron de la artesanía de pueblos y lugares de los montes Zagros, con los que los persas entraron en contacto antes de asentarse en el extremo sur de la cadena.
La influencia de los medos fue especialmente importante. En el siglo I a. de C., el historiador griego Estrabón decía:

«La *estola persa,* como ahora se la llama, y su interés por la arquería y la equitación, el servicio que rinden a sus reyes, sus ornamentos..., llegaron a los persas procedentes de los medos.»

Continuaba afirmando que habían adoptado la forma de vestir de pueblos conquistados, es decir, de los elamitas. Y así ocurría también con otras características de su modo de vida. Las artes de los persas eran innegablemente eclécticas, en lo que se refiere a origen y desarrollo, pero, basándose en diversas fuentes, fueron capaces de crear formas independientes.

Los elamitas.—Los elamitas poblaban la extensión baja de la llanura mesopotámica meridional a través de la cual fluyen los ríos Kerkha y Karun. Desde c. 3000 hasta c. 650 a. de C., tuvieron una civilización diferenciada. La destruyó el ejército asirio, que creó un vacío que llenarían sus sucesores, los persas. Aunque los elamitas imitaron con frecuencia el arte mesopotámico, a menudo produjeron obras de notable individualidad. El ziggurat elamita de Susa, decorado con ladrillos esmaltados en azul y coronado con unos brillantes cuernos de cobre, impresionó tanto a Asurbanipal, el conquistador de los elamitas, que lo describió y mandó representar. La tradición elamita de la construcción monumental y sumamente ornamentada arranca de los primeros días de su civilización. Algunas de las construcciones más antiguas se encuentran representadas en sellos cilíndricos de la época (c. 3300 a. de C.; Louvre, París), mientras que uno de sus ejemplos más notables fue el complejo sagrado de Choga Zanbil (c. 1250-1230 a. de C.).
Los primeros sellos (por ejemplo, los del Louvre, París) estaban íntimamente relacionados con los de la primitiva Uruk, pero en sus representaciones exhibían un alejamiento radical de las convenciones anteriores. Éstas habían exigido figuras graciosamente estilizadas que, cuando se pintaban en recipientes, producían diseños tectónicos que subrayan la forma de un vaso o contrastan con ella.
A lo largo del tercer milenio, el arte elamita estuvo en deuda casi totalmente con Sumeria. Las creaciones propias de los elamitas consistieron en representaciones de pequeñas figuras vivaces de animales y seres humanos arrodillados, jarras policromas pintadas y trabajos en metal. En fecha posterior, aún se puede advertir esa dependencia, por ejemplo, en la vestimenta arcaica y los símbolos de la divinidad que se ven en una deidad de bronce y oro. Pero incluso esta figura exhibe rasgos típicamente elamitas, como la nariz afilada y la estereotipada boca en *V* de labios gruesos, que a menudo lleva bigote.
Durante la llamada Edad de Oro Elamita (c. 1350-1000 a. de C.), el arte elamita empezó a mostrar características cada vez más independientes. Se produjo un estallido de gran actividad constructora y artística: al menos esto sugieren las estelas con relieves y la estatuaria en piedra y

metal, los relieves en roca y pequeños objetos de fayenza. El exponente típico de las figuras en tres dimensiones que celebran ritos religiosos propios de esta época es una estatua de bronce de la reina Napir-Asu (c. 1250-1230 a. de C.; Louvre, París). Se trata de una obra de estudiada elegancia —está de pie con las manos cruzadas sobre el talle, con la falda extendida— y de gran perfección técnica. Desgraciadamente le falta la cabeza.

Muchas tumbas de este período han aportado figuras en bronce y fayenza.

Muestran una evolución hacia el realismo, que culmina en una serie de cabezas femeninas de terracota que, a excepción de las cejas, resultan asombrosamente libres de estilización. Pudieran ser intentos de retratos.



De la edad de oro elamita: estatua de bronce de la reina Napir-Asu de Susa.

En ocasiones, los elamitas, en su historia independiente, se beneficiaron de contactos con las tierras altas. Este vínculo aparece indicado por las esculturas en roca de Malamir, del siglo VIII a. de C. Se ejecutaron en relieve plano y aunque han sido desfiguradas por posteriores relieves sasánidas y estropeados por el tiempo, pueden verse aún unas figuras monótonamente repetidas y dispuestas en registros horizontales. Este diseño realza los temas del rendimiento de homenaje a los reyes y la ofrenda de sacrificios a los dioses; es originalmente elamita, y muy bien pudiera haber sido copiado o explotado a mayor escala por los persas.

A finales del 3er milenio a. de C., las montañas del norte de Elam se constituyeron en un importante centro de trabajo en bronce, aunque los especialistas se han mostrado a veces demasiado propensos a atribuir a este centro obras de forjadores de metal hurritas, kasitas, medos y cimerios. Recientes estudios y excavaciones han demostrado que el mayor número de obras figurativas se produjeron entre c. 1220 y el 600 a. de C. y que la llegada de pueblos nómadas a la llanura estimuló a los artesanos nativos de influencia elamita y babilónica a utilizar la representación animal y la iconografía religiosa.

En el repertorio de los forjadores predominan dos clases de objetos: en primer lugar, bocados para caballos, herrajes de arneses, anillos de bridas y hachas de caza y guerra; en segundo lugar, alfileres votivos en forma de espejos de mano y enseñas de relicarios.

Una enseña de éstas consistía normalmente en un largo tubo con grupas de animales y cabezas humanas bajo una mujer que sujeta a unos felinos a lo largo de un arco. En realidad, es una versión fantástica del tradicional motivo mesopotámico del «domador de animales», en el que se ha dado una adecuada dimensión a la imaginación y las creencias religiosas de los habitantes de la montaña.

Este período asistió al paso de varios pueblos por los montes Zagros. La fluidez de la época aparece reflejada en las obras de marfil, forja y esmalte contenidas en el llamado Tesoro de Ziwiye (c. 750-650 a. de C.). Figuran en él cientos de objetos preciosos, muchos de ellos en un tonel de bronce con incisiones de escenas en las que aparece un dignatario asirio recibiendo tributo de los iranios. ¿Acaso era un tesoro procedente de un botín escita? Hay una pieza al estilo de Urartu consistente en un peto o gorguera de oro en forma de media luna que demuestra la mezcla iconográfica que se produjo en las obras de este período (Museo Iranio de Bastán, Teherán). En el centro aparecen palmeras a la manera de Urartu. A los lados, dispuestos en dos registros, hay animales en actitud de Atlas, grifos asirios, neohititas o sirio-fenicios y osos y liebres al estilo escita.

Marlik.—Aparece un grado impresionante de influencia mesopotámica y originalidad local en las obras del cementerio de Marlik, de finales del 2.° milenio, situado cerca del Mar Caspio y antaño lugar de cruce de varias rutas migratorias desde el norte y el este hacia Irán. La originalidad local se observa fundamentalmente en el suave trazado de ciervos, toros y seres humanos, tanto en vasijas como en figurillas. El estilo de los animales que aquí aparecen es afín al del Cáucaso, más que al estilo de las estepas del norte. Posteriormente, los brazaletes con remates de cabeza de león se hicieron muy populares en Irán. Los vasos hallados en el cementerio, que muestran motivos decorativos característicos de las tierras bajas, se trabajaron con destreza y seguridad, especialmente en lo que se refiere al punteado del cuerpo y al equilibrio de composición, que juntos dieron paso a un estilo nativo muy expresivo.

Persia Aqueménida (559-330 a. de C.).—El Imperio Persa se estableció en el 559 a. de C. como resultado de las victorias de Ciro el Grande sobre los medos, lidios y babilonios. El vencedor se contruyó una residencia en Pasargadas que tipifica y distingue la arquitectura de los aqueménidas. Su carácter queda resumido en la descripción de los griegos: «el campamento de los Persas». Se componía de tres edificios monumentales, bien distanciados entre sí, construidos sobre grandes plataformas. Se sabe que la Sala de Audiencias contenía un recinto central rectangular con columnatas y estaba rodeada de atrios con columnas de la mitad de altura que las del interior. Es probable que el uso prolífico de columnas, los grandes bloques de piedras y el contraste entre los colores blanco y negro procedan en último extremo de Urartu. Como también parece que los toros alados son un eco de los relieves asirios. Pero la disposición diseminada de los edificios constituye una novedad.

Aunque Susa era la capital de Persia, es Persépolis la ciudad que mejor se conserva. Se construyó como santuario, apoyado en las montañas, en una área que contiene varias tumbas reales. Su construcción empezó durante el reinado de Darío I, en el 518 a. de C., y venía a consistir en varios grupos de edificios sobre una inmensa plataforma que, junto con su muralla, alcanzaba una altura aproximadamente de 26 m. Sus principales rasgos arquitectónicos eran las puertas y las grandes escalinatas que conducían a la cuadrada *Apadana* y a la Sala de las Cien Columnas. Las columnas de piedra de esta última constituyen una mezcla peculiar de elementos extranjeros y a menudo se encuentran coronadas por capiteles con dobles figuras de toro. Probablemente trabajarían artesanos extranjeros en la construcción de Persépolis, como sabemos que sucedió en Susa, y su influencia explica muchos de estos rasgos foráneos. Pero la síntesis majestuosa de Persépolis representa la coronación del logro persa.

Las puertas, las jambas y las escalinatas de Persépolis estaban adornadas con relieves pintados y dorados que quizá fueran obra de canteros jónicos. Representan al rey recibiendo informes o sentado en su trono respaldado por miembros representativos de su imperio, procesiones de portadores de ofrendas, o al rey hiriendo de forma decorativa a un león: temas que proclaman la unidad del Imperio Persa. Así, pues, carecen del interés histórico y narrativo de los relieves asirios. Sin embargo, las figuras sobresalen de la superficie del fondo en altorrelieve y los pliegues de su ropaje aparecen representados con gran precisión. Poseen una vida orgánica que está ausente en la mayor parte del arte figurativo anterior del Oriente Próximo. Pone de relieve la influencia de Grecia a finales del siglo VI.

Otros relieves se tallaron sobre caras naturales de roca, tales como uno de Bisutun, donde Darío aparece recibiendo la sumisión de los rebeldes que habían apoyado al Mago Gaumata en su lucha por el trono, y el relieve de la fachada de la tumba de Darío en Naksh-i Rustan, cerca de

Tallas en relieve sobre una escalinata del Palacio de Darío en Persépolis: sirvientes llevando platos y animales jóvenes.



Persépolis. Los relieves posteriores encontrados en Susa, que representan monstruos y guardianes reales de tipo babilónico, están hechos con ladrillos vidriados policromos. En las artes decorativas, los persas lograron un sentido mayor del equilibrio y el dominio de los materiales que en los relieves. Resultan especialmente dignos de mención sus recipientes para beber, que terminaban en cuartos delanteros de animales o que tenían dos asas en forma de animal, sus brazaletes y petos con remates de animales y sus bracteados circulares en los que se empleaban animales para crear un patrón en la parte interior. Los artesanos persas emplearon figuras de leones, íbices y toros en su labor decorativa, pero los trataron de un modo fantástico; las bestias aladas, por ejemplo, aparecían con la cabeza hacia atrás. Y a partir de grupos de animales se crearon patrones equilibrados y ornamentales. Quizá resultara inevitable que al ir adquiriendo un carácter más sedentario, los orfebres aqueménidas perdieran esa especie de espontaneidad que señala a los tipos de animales de la cultura escita y de Marlik. Pero lo que perdieron en vigor, lo ganaron en excelencia técnica.

Las artes en Fenicia e Israel.—Las actuales tierras de Chipre, Siria, Líbano, Israel y Jordania están situadas en una encrucijada. En épocas antiguas constituyeron el área principal de contacto entre las culturas del antiguo Egeo y el Oriente Próximo, entre Europa y el Oriente, entre los moradores de las ciudades de la costa mediterránea y los nómadas de los desiertos. Esta zona produjo parte de la literatura más notable de la historia de la humanidad y asistió al nacimiento de dos de las religiones más importantes del mundo. Pero las artes visuales de esta región, tras los períodos prehistóricos Natufiano y Calcolítico, en los que florecieron estilos individuales, como se ve en una figura femenina procedente de Lemba, Chipre (Museo de Chipre, Nicosia), apenas supera lo imitativo y lo sincrético para producir una expresión diferenciada.

El arte que servía a la realeza tendía a derivarse de los modelos de vecinos poderosos. El arte religioso tenía por tema el culto a la fertilidad. Había poca libertad para que la producción artística superara el refinamiento técnico. Estos impedimentos tomaron aún más cuerpo en virtud de la posterior fragmentación política y cultural del Levante, que impidió la aparición de un poder político central y de un nuevo arte creador.

Los pequeños estados levantinos carecían de continuidad y la inclinación culturales necesarias para la producción de obras monumentales, en marcado contraste con Egipto. Según fuentes que van desde Homero a los anales asirios, los artesanos levantinos dominaban perfectamente la producción de pequeños objetos de metal (que a menudo llevaban incrustaciones de oro o plata), joyería, tejidos teñidos, obras de madera (especialmente muebles) y quizá por encima de todo, trabajos en marfil. Desde luego, la joyería y el trabajo en marfil se encuentran epitomizados en las descripciones bíblicas de los calderos, pilares y «querubines» y aplicaciones florales del templo de Salomón en Jerusalén y de la La Casa de Marfil de Ahab en Samaria. Pero en ambos casos la obra fue ejecutada por fenicios, no por artesanos israelitas. Su topografía estaba llena de divisiones; constantemente se hallaban sometidos a incursiones nómadas e invasiones de vecinos tales como los egipcios.

Sus logros más notables estuvieron en los campos de la alfarería: sus obras se cuentan entre las más equilibradas y estéticas de todas las producidas en el Levante. La dependencia cultural que tenía el Levante con respecto a sus vecinos fue evidente al menos hacia el 3.^{er} milenio a. de C., cuando empezó en el norte de Siria la producción de sellos cilíndricos. No solamente la idea, sino también los diseños, se importaron de Mesopotamia. De modo similar, la escultura producida en el interior de Siria, tal como las estatuas halladas en Tell Chuera, puede considerarse simplemente como una adaptación provincial de las formas sumerias del período inicial de las ciudades-estado. La costumbre de levantar estas estatuas en santuarios sirios parece implicar que los habitantes de la zona eran sensibles al pensamiento religioso sumerio.

La fuerza de la influencia mesopotámica creció durante la era de Ur III-Mari (c. 2113-1750 a. de C.), cuando varias ciudades sirias adquirieron importancia en el nuevo contexto resultante de la expansión amorrita. Tenemos una clara muestra de este hecho en un gran recipiente de piedra encontrado en la ya importante ciudad de Ebla, al sur de Alepo (Museo Nacional de Alepo).

El superior de sus dos registros representa figuras vestidas



Una figura femenina prehistórica procedente de Chipre: la Dama de Lemba. Museo de Chipre, Nicosia.

según el estilo sumerio, la túnica con mucho vuelo y capa lisa de borde con orejas que resulta tan familiar en las pinturas de Mari, coronadas con peinados al estilo de Ur II. En el recipiente aparece también un héroe sumerio desnudo con el cabello al viento y la barba rizada en las puntas, héroe que fue resucitado en la iconografía mesopotámica durante el período babilónico antiguo. Aquí aparece agarrando la cola de una bestia alada que ya se hizo popular en los sellos neosumerios.

La decoración de este recipiente lleva algunos detalles de origen local, pero fue principalmente en el trabajo con los metales donde empezaron a aparecer atisbos de un espíritu artístico independiente. Esto se observa, por ejemplo, en un grupo de figuras desnudas de bronce procedentes de Judea (Museo del Instituto Oriental, Chicago). Algunas de ellas tienen los brazos extendidos hacia adelante de modo similar al de una figura importada y hallada en Mari.

Durante la mayor parte del 2.º milenio a. de C., los semitas de Mesopotamia llamaron a la parte más extensa del Levante Canaán, nombre derivado del tinte púrpura que se obtenía del múrice, molusco con concha de sus aguas costeras, y el período también se conoce por este nombre. Canaán fue objeto de una influencia egipcia que afectó profundamente a las artes visuales nativas.

Desde el reinado de Sesostris I hasta el de Amenemhat III (1971-1979 a. de C.), los egipcios enviaron numerosos objetos a Byblos, ciudad costera que se formó bajo las montañas de los cedros del Líbano. Sus reyes estaban tan impresionados con todo lo que veían y oían de Egipto, que ellos mismos adoptaban títulos egipcios e instruían a sus artistas para que copiaran la obra egipcia en piedra, fayenza y metal. La adaptaron unas veces con más éxito y otras con menos. Por ejemplo, hay un collar de oro del halcón Horus que reproduce de manera fidedigna su modelo, mientras que una joya elíptica con un halcón dorado en filigrana, incrustado de piedras semipreciosas, y con jeroglíficos que expresan el nombre local Ypshemu-abi, no puede considerarse más que un tosco esfuerzo (ambos se conservan en el Museo Nacional de Beirut). Sin embargo, el mango de marfil de una daga chapada en oro presenta una figura que lleva una falda de faraón y una «Corona Blanca» adaptada a un diseño nativo.

La influencia egipcia afectó con menos fuerza a otras ciudades. A menudo eran los símbolos egipcios los que hallaban aceptación más rápida. Los signos *ankh (crux ansata),* por ejemplo, se ven en unos sellos de estilo sirio descubiertos en Alalakh (Museo Británico, Londres), y un cetro *waz* y un báculo real egipcio figuran en varias estelas de Ugarit (Museo Nacional de Alepo; Louvre, París). La forma en que se incorporaron símbolos egipcios a obras nativas sugiere que se conocía y se apreciaba su significado, pero tenían poco efecto en las composiciones a las que se incorporaban.

En el período de la historia conocido como Imperio Nuevo (1580-1200 a. de C.), Egipto extendió su imperio al Levante. Los préstamos tomados del arte egipcio fueron aumentando y empezaron a afectar al estilo, así como a los contenidos. La influencia del estilo egipcio de Amarna se ve, por ejemplo, en la representación de figuras reales sobre un panel de marfil procedente de Ugarit, una de las ciudades más ricas en este período. Una princesa egipcia aparece representada en un vaso matrimonial ofreciendo su servidumbre a uno de los reyes de Ugarit.

En otras obras se encuentran las escenas egipcias de festejos, batallas con carros y zonas pantanosas, así como motivos tales como esfinges, flores y figuras de Bes y Hathor, pero rara vez son copias serviles. Los sirios tuvieron asentamientos permanentes en Egipto y produjeron un *estilo egipcio* con influencias de origen internacional. Un ejemplo típico de esto es un *rhyton* policromo procedente de Kition, Chipre, que posee forma egea, técnica, egipcia y estilo figurativo fundamentalmente sirio, aun cuando también pueden advertirse en él elementos egeos y egipcios (Museo de Chipre, Nicosia).

Una característica importante del arte producido durante la era final canaanita fue la influencia del Egeo. En el período anterior, la próspera Byblos había importado algunos objetos minoicos, pero se consideraban demasiado exóticos para ser modelos serios, a no ser que ciertos recipientes de plata con decoración arremolinada, procedentes de Tod, en Egipto, se consideren imitaciones levantinas más que originales (ejemplos en el Louvre de París). Los contactos con el Egeo sólo alcanzaron intensidad durante los siglos XIV y XIII, época en la que provocaron una moda de adaptación de ciertos aspectos del arte egeo.

Finalmente, de la Creta minoica vinieron la cabra y la vaca que aparecen en un recipiente de oro de Ugarit. Sus *poses* son de galope airoso y ligeramente contorsionado. Una tapa de marfil muestra a una diosa sentada alimentando cabras: el tema es egeo; el tratamiento, sirio (Louvre, París). Con la llegada de numerosos egeos a Chipre y Filistea durante el siglo XII a. de C., el estilo nativo con influencia egea, que hasta entonces había sido una mezcla, se fundió constituyendo una viva entidad original. Un producto especial de Filistea fue la alfarería bicroma; en Chipre se produjeron valiosas figuras en marfil y en metal cuya iconografía oriental se hallaba realzada con vigor en el modelado. Se puede lograr una buena idea del contraste entre el nuevo estilo y su predecesor comparando al Dios Cornudo de Enkomi (Museo de Chipre, Nicosia) con objetos similares anteriores propios del continente (por ejemplo, los que se conservan en el Louvre de París).

Aunque la mayoría de las obras artísticas del Levante producidas durante la era canaanita eran híbridos de estilos locales y extranjeros, subsisten algunas obras —unas cuantas piezas maestras— de origen indudablemente indígena, no contaminadas por el deseo o intento de emular las obras de extranjeros. Sin embargo, se trata de obras aisladas, difíciles de localizar en una secuencia histórica detallada.

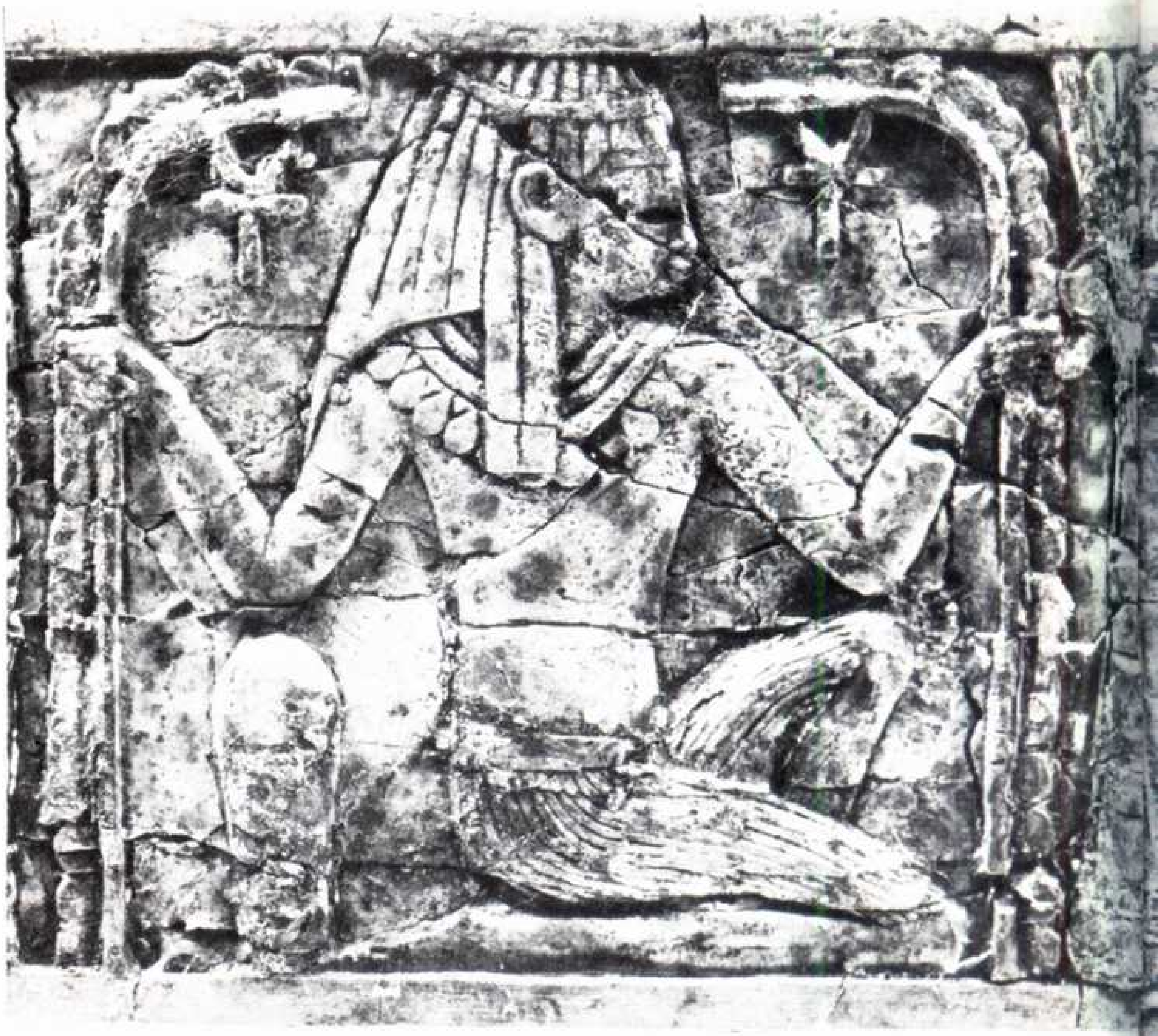
En una cabeza hallada en Alalakh, del siglo XVII a. de C., la escultura alcanzó un peso y un equilibrio que seguramente rara vez se pudo haber alcanzado en Siria (Museo de Antakya). El tratamiento es completamente natural y anuncia una tendencia a la abstracción geométrica. Esta evolución se aprecia en la estatua de Idri-Mi (Museo Británico de Londres), en un grupo de figuras en forma de pilar de las que solamente sobresalen los miembros, la cara y algunas veces los genitales (Museo de Antakya) y en los ortostatos de leones de Alalakh y Hazor (Museo de Israel, Jerusalén).

También constituye un rasgo característico común de diversas figuras de bronce en posición de pie una similar rigidez atenuada.

Muchos ejemplos procedentes de Byblos (Museo Nacional de Beirut) son de gran delicadeza decorativa. Otros procedentes de otros puntos presentan cuernos de divinidad y lanzas de floreo; muchos de ellos están chapados en oro. Probablemente representan a Baal, el dios objeto del culto más poderoso y extendido del panteón semítico occidental.

A título ocasional, algunos ejemplos del trabajo en marfil de finales del período canaanita muestran actitudes artísticas independientes, por ejemplo varios elementos encontrados en un tesoro de Megiddo (Museo del Instituto Oriental, Chicago) y, procedente de Ugarit, una cabeza de marfil

(Museo Nacional de Damasco) y un colmillo de marfil modelado en altorrelieve con una diosa de la fecundidad. Su cabeza está en línea con la punta, y su cuerpo, flanqueado por esfinges en relieve superficial.

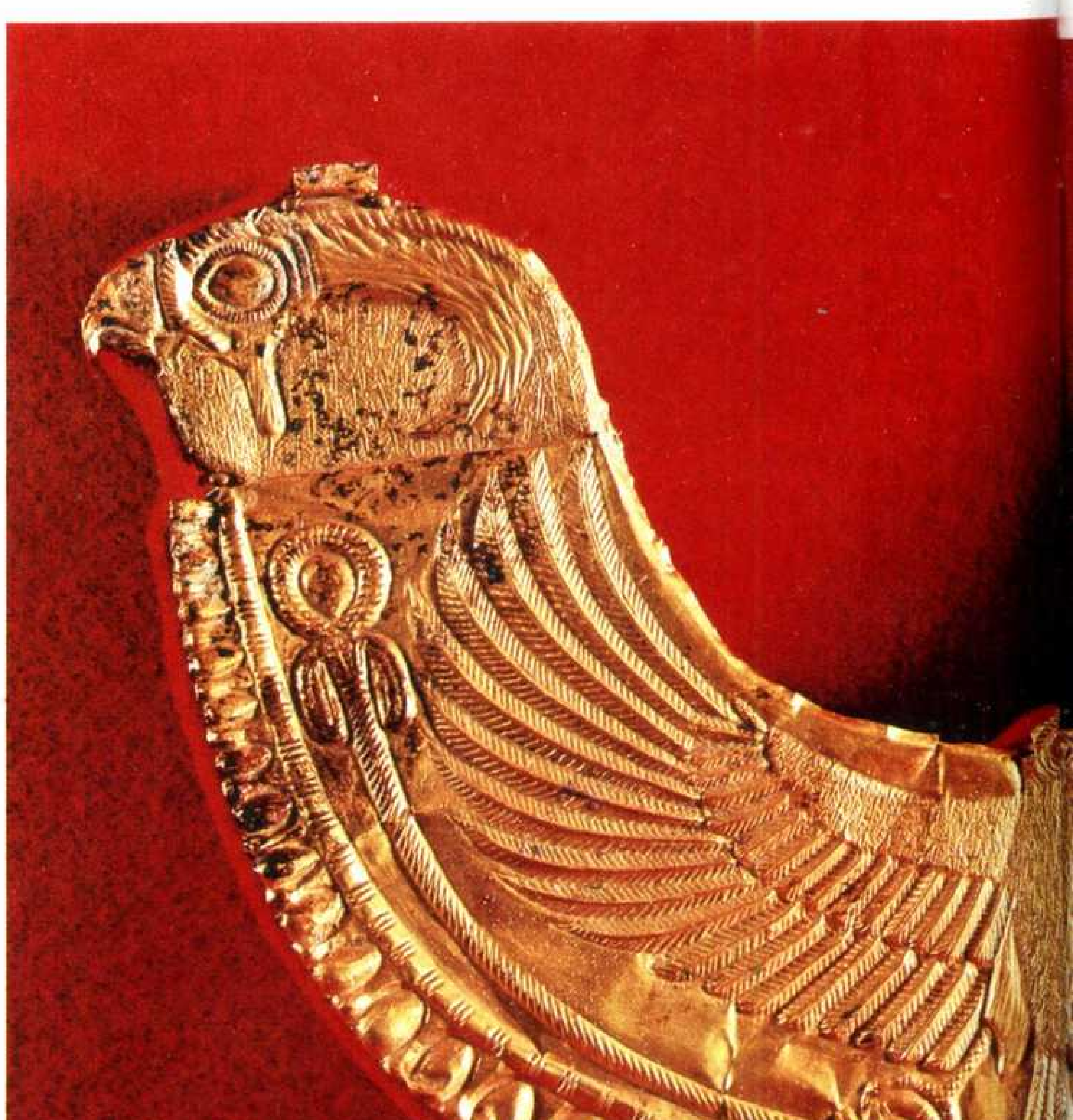


Arte fenicio.—Este término se utiliza para describir las obras de arte realizadas por los artífices fenicios en cualquier punto del Oriente Próximo y a veces en el Mediterráneo occidental durante el período de finales del 1.^er^ milenio y comienzos del 2.º Quizá mejor descritos como artesanos, los artífices fenicios atravesaron las fronteras de Tiro y Sidón (donde posteriores conflictos han borrado sus huellas) hasta el Valle del Jordán, con el fin de producir el trabajo en bronce que requería el templo de Salomón. Viajaron a Kara Tepe para contribuir a la talla de relieves «neohititas». Navegaron hasta Chipre, donde muchos fenicios buscaron refugio de los asirios. Su obra se caracteriza por un llamativo mal uso de los motivos egipcios. Sus chillonas obras pudieron ser muy bien acogidas en el extranjero: esto es lo que sugiere la referencia de Homero a un recipiente de Sidón utilizado en los juegos funerarios por Patroclo.

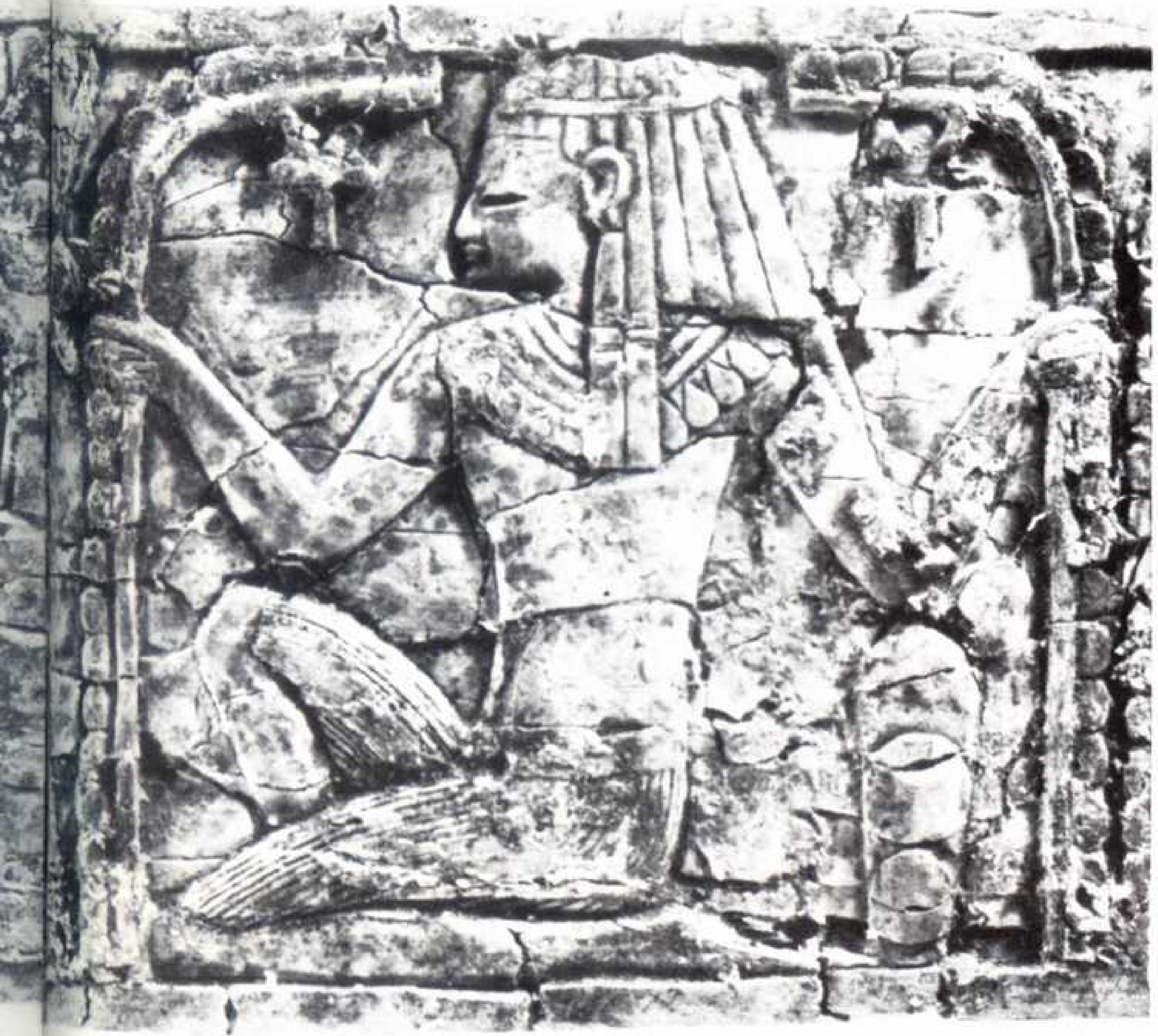
Los recipientes metálicos con figuras que se han encontrado en lugares tan alejados como Nimrud y Etruria continuaban una tradición muy conocida en la antigua Ugarit (ejemplos en el Museo Británico de Londres). Normalmente, están embellecidos con tres frisos que contienen una variedad de repujado de motivos y temas egipcios y asirios. Este pastiche sin sentido sugiere que los compradores los querían por su valor ornamental más que por su iconografía.

Por otra parte, en Chipre, surgió un vigoroso, independiente y vivaz estilo de alfarería. Los chipriotas desarrollaron un estilo de composición libre para aplicarlo especialmente a jarros. El uso de figuras pudo ser unas veces extravagante y otras restringido, pero nunca careció de frescura y confianza, armonizadas para producir el equilibrio exigido por la forma de la vasija.

El otro material especialmente empleado por los fenicios fue el marfil. Se han encontrado numerosas piezas talladas en Salamina de Chipre, muchas con el decorado intacto (Museo de Chipre, Nicosia). Se trata de objetos pequeños, fundamentalmente de los siglos IX y VIII a. de C., trabajados de forma intrincada en redondo, calado y relieve. A menudo están hechos para decorar muebles, por ejemplo, un trono. El depósito más abundante de tales artículos, sin embargo, se halló en Nimrud: botín asirio traído del oeste. Entre los ejemplos contenidos en el tesoro (Museo Británico de Londres) puede identificarse un estilo del norte de Siria, pero resulta tosco y desproporcionado. Los principales motivos utilizados por los fenicios en sus marfiles eran esfinges, grifos, «mujeres en la ventana», divinidades egipcias, cabras aladas (dispuestas de forma simétrica, a menudo con adornos de follaje) y un matador de grifos que vuelve a aparecer en los espejos de Enkomi y se convirtió en un legado de Oriente Próximo a la Europa posterior, donde encontró expresión renovada en el relato de San Jorge y el Dragón.



Copia hecha en Byblos de un collar egipcio del halcón Horus. Louvre, París.





Para mayor información:

MESOPOTAMIA: Frankfort, H. *The Art and Architecture of the Ancient Orient,* London (1970). Mallowan, M.E.L. *Early Mesopotamia and Iran,* London (1965). Moortgat, A. *The Art of Ancient Mesopotamia,* London (1969). Parrot, A. *Sumer,* London (1960). Strommenger, E. and Hirmer, M. *The Art of Mesopotamia,* London (1964). Asiria y Babilonia: Barnett, R. D. *Assyrian Palace Reliefs,* London (1960). Frankfort, H. *The Art and Architecture of the Ancient Orient,* London (1970). Gadd, C. J. *The Stones of Assyria,* London (1936). Koldewey, R. *The Excavations at Babylon,* London (1914). Moortgat, A. *The Art of Ancient Mesopotamia,* London (1969). Parrot, A. *Nineveh and Babylon,* London (1961). Strommenger, E. and Hirmer, M. *The Art of Mesopotamia,* London (1964). Ragozin, Zenaida A.: *Historia de Caldea desde los tiempos más remotos hasta el origen de Asiria.* El Progreso Editorial. Madrid, 1889. Parrot, André: *Asur.* Aguilar. Madrid, 1961. Parrot, André: *Sumer.* Aguilar. Madrid, 1960. Champdor, Albert: *Babilonia.* Aymá. Barcelona, 1963. Moussy, Marcel: *Babilonia.* Plaza y Janés. Barcelona, 1962. LOS HITITAS Y ANATOLIA: Akurgal, E. *The Art of the Hittites,* London (1962). Bittel, K. *Die Felsbilder von Yazilikaya,* Istanbul (1934). Bossert, H. T. *Altanatolien,* Berlín (1942). Van Loon, M. N. *Urartian Art,* Istanbul (1966). Vieyra, M. *Hittite Art,* London (1955). Bittel, Kurt: *Los hititas.* Aguilar. Madrid (1976). LOS PERSAS E IRAN: Amiet, P. *Elam,* Anvers-sur-Oise (1966). Ghirshman, R. *The Arts of Ancient Iran, from its Origins to the Time of Alexander the Great,* New York (1964). Godard, A. *L'Art de l'Iran,* París (1962). Pope, A. U. (ed.) *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present,* vols. I and IV, London (1938). Porada, E. *Ancient Iran,* London (1965). Virgili, Pablo: *El arte del Cercano Oriente.* Ediciones G.P. Barcelona. FENICIA E ISRAEL: Barnet, R. D. *A Catalogue of the Nimrud Ivories... in the British Museum,* London (1957). Frankfort, H. *The Art and Architecture of the Ancient Orient,* London (1970). Harden, D. B. *The Phoenicians,* Harmondsworth (1971). Karageorghis, V. *Cyprus.* Geneva (1968). Mallowan, M. E. I., *Nimrud and its Remains* vol. II, London (1966). Pritchard, J. B. *The Ancient Near East in Pictures Relating to the Old Testament,* Princeton (1969). Gilbert, Pierre; *Mediterráneo antiguo. Humanismo en el arte.* Daimón. Barcelona (1968). Cinotti, Mia: *Arte del mundo antiguo.* Teide. Barcelona (1964). Winckelmann, Johan Joachim: *Historia del arte en la antigüedad.* Iberia. Barcelona (1967).

Obra en marfil fenicio: panel dorado hallado en Salamina. Museo de Chipre, Nicosia.

EL ESTANDARTE REAL DE UR

Reconstruido a partir de numerosos fragmentos de lapislázuli, concha y pieza caliza teñida de rojo, el «estandarte» de Ur continúa siendo el tratamiento más pintoresco de dos temas perennes de la Epoca Heroica Sumeria: el de la Batalla Victoriosa y el del Banquete o Escena del Festín. Yacía con la cara de la «guerra» hacia arriba en un rincón de la sala posterior de una tumba saqueada en el Cementerio Real de Ur, al lado de un hombre tocado con un gorro tejido y engastado de miles de cuentas de lapislázuli. La magistral restauración de Sir Leonard Woolley constituye una garantía de que la presente configuración del mosaico es correcta. Cada uno de los lados planos, algo inclinados, posee tres registros divididos por estrechas bandas de trozos de lapislázuli y piedra caliza roja. Éstas, teselas y la concha, estaban fijadas a una base de madera con betún.
En el lado de la «guerra» aparecen carros e infantería en plena batalla, mientras que en el registro superior se ve a un jefe central, que recibe a los prisioneros atados y uncidos. La formación militar es estilizada, los vencidos aparecen ya con armadura, ya con ropas comunes, pero los vencedores están representados con atención a los detalles. Resultan especialmente notables los carros de elevada testera, cada uno con su conductor y, detrás de él, un hombre armado de lanza o hacha. Se trata de primitivas formas de transporte rodado con ejes delanteros fijos, de modo que no podían ser manejados como carros con ejes giratorios. En las excavaciones se han encontrado ruedas sólidas de dos partes tales como las representadas, y también anillos para las riendas de doble lazo. Un ejemplar de plata procedente de otra tumba de Ur está coronado por un toro mascota, y, efectivamente, se sabe que se utilizaban bueyes —y no los onagros o asnos salvajes que aparecen en el Estandarte— para tirar de carros similares hasta tumbas y enterramientos adyacentes, quizá por razones prácticas y ceremoniales. Los onagros constituyen un nexo de unión entre ambos lados, ya que se repiten, sin carros, sobre el panel de la «paz» en una procesión de personas que llevan otros animales y portan peces, un cordero, cestas y sacos. Probablemente representan los botines de la victoria celebrada por un grupo de figuras sedentes, que se disponen a beber, con el acompañamiento de una lira y un cantante o danzarín. De nuevo aparece un hombre de mayor tamaño en este registro superior, ataviado con una falda de flecos en lugar de las faldas lisas de los seis que están sentados frente a él tras dos sirvientes. El realismo de los detalles se ve confirmado una vez más por el descubrimiento de idénticas liras con cabeza de toro en el mismo cementerio.



Lira de oro del Cementerio Real de Ur. Museo de Iraq, Bagdad.

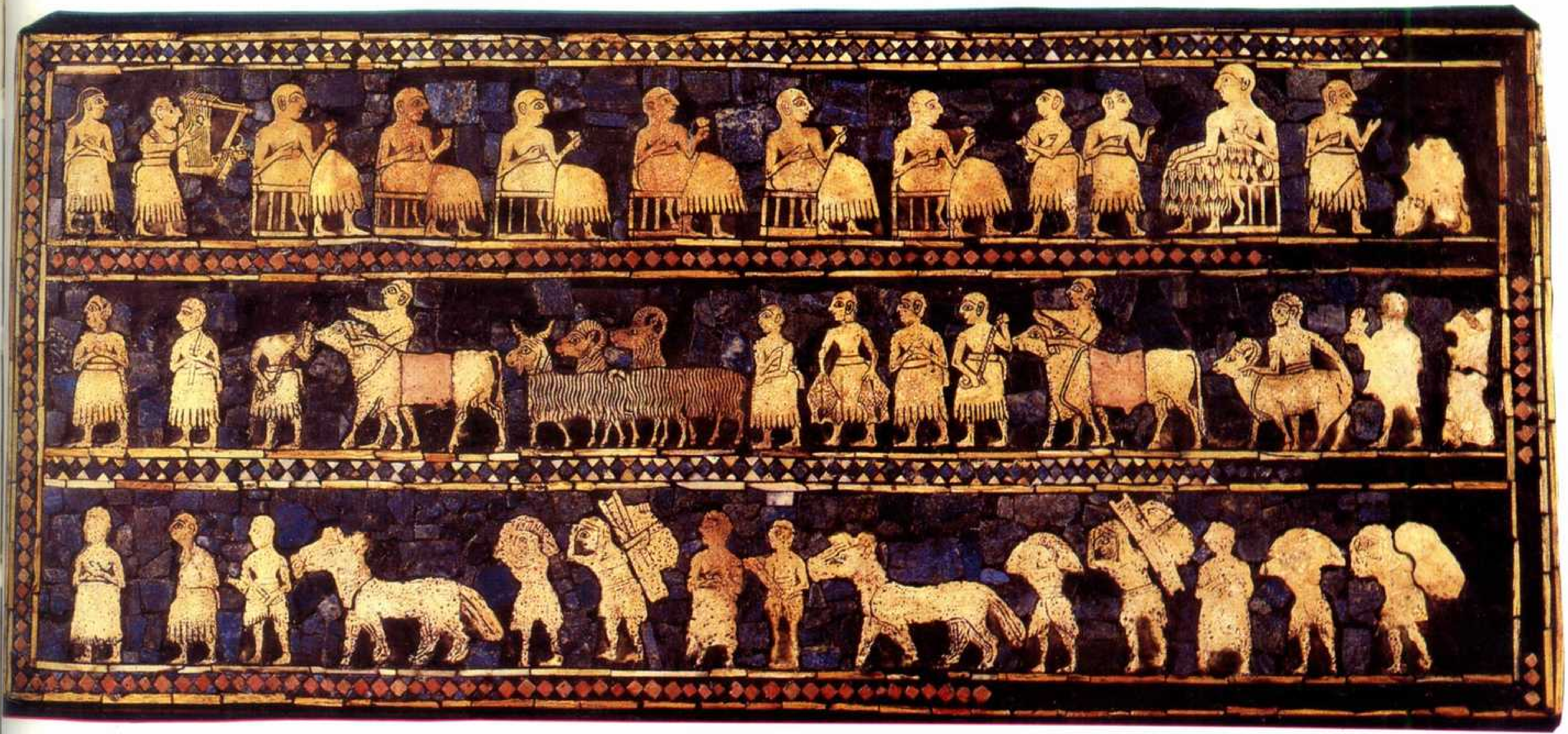


Urnansche: el cantante, de Mari. Museo Nacional, Damasco.





Estandarte Real de Ur: panel «de la guerra». Museo Británico, Londres. *A la derecha:* Estandarte Real: panel lateral. Museo Británico, Londres.

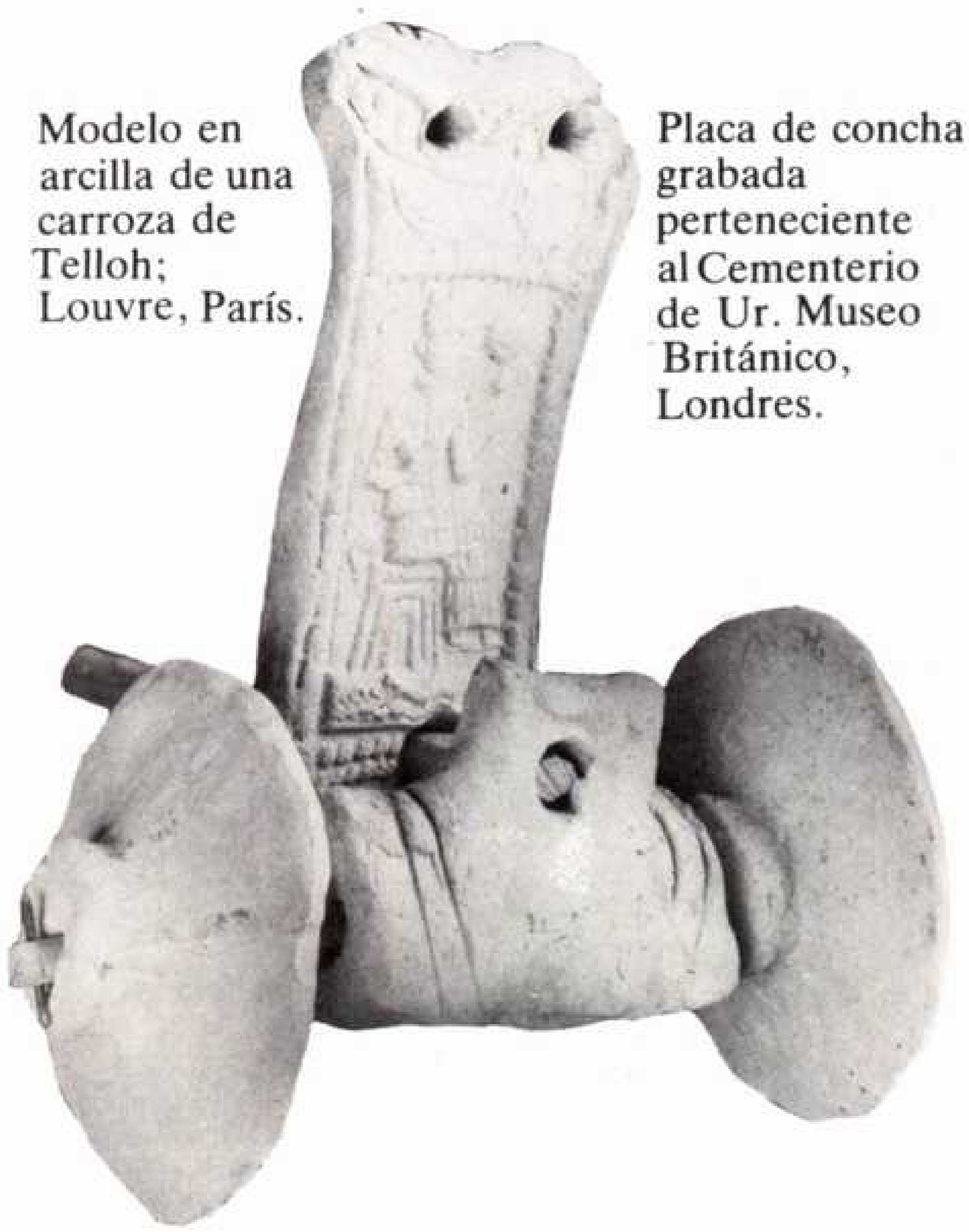


Más aún: también se conocen estatuas de figuras que sostienen copas, como las que observamos aquí, de Sumeria, y el largo cabello que distingue a la persona del extremo derecho también adorna a una estatua casi contemporánea de Urnanshe, a la que se identifica como cantante. Sea cual fuere la función de este objeto la composición pertenece a un género bien establecido en Sumeria. Se la encuentra en placas murales y, en forma fragmentaria, sobre otros paneles portátiles de madera, casi todos ellos pertenecientes a templos. Estos últimos muestran variaciones en materia de vestimenta y motivos, como algunos sellos cilíndricos procedentes del yacimiento de Mari en Siria, pero normalmente en la Escena del Banquete participa una dignataria femenina. Esto ha hecho pensar que lo representado es una Boda Sagrada o una Fiesta de Año Nuevo. En la parte superior izquierda del panel de la «paz» aparece otra figura grande, pero destruida, con lo que originariamente puede haber sido un mangual o una hoja como la que sostiene una mujer en una placa de Nippur.
Sería importante saber quién está representado en la parte superior izquierda, ya que la presencia de una mujer, así como la existencia del contenido explícitamente religioso y mitológico de los paneles, harían del Estandarte algo mucho más próximo a las placas murales. Sin embargo, la posición de esta mujer sería poco usual y sin ella el festín en este caso carece de un simbolismo religioso claro cuando se lo compara con otras escenas de banquetes de la época, y aparece más bien un general con sus oficiales en actitud de congratularse. Por lo tanto, se trata de una variación excepcional de un tema establecido y este aspecto militar puede guardar relación con la jerarquía del ocupante de la tumba en la que Woolley lo encontró.

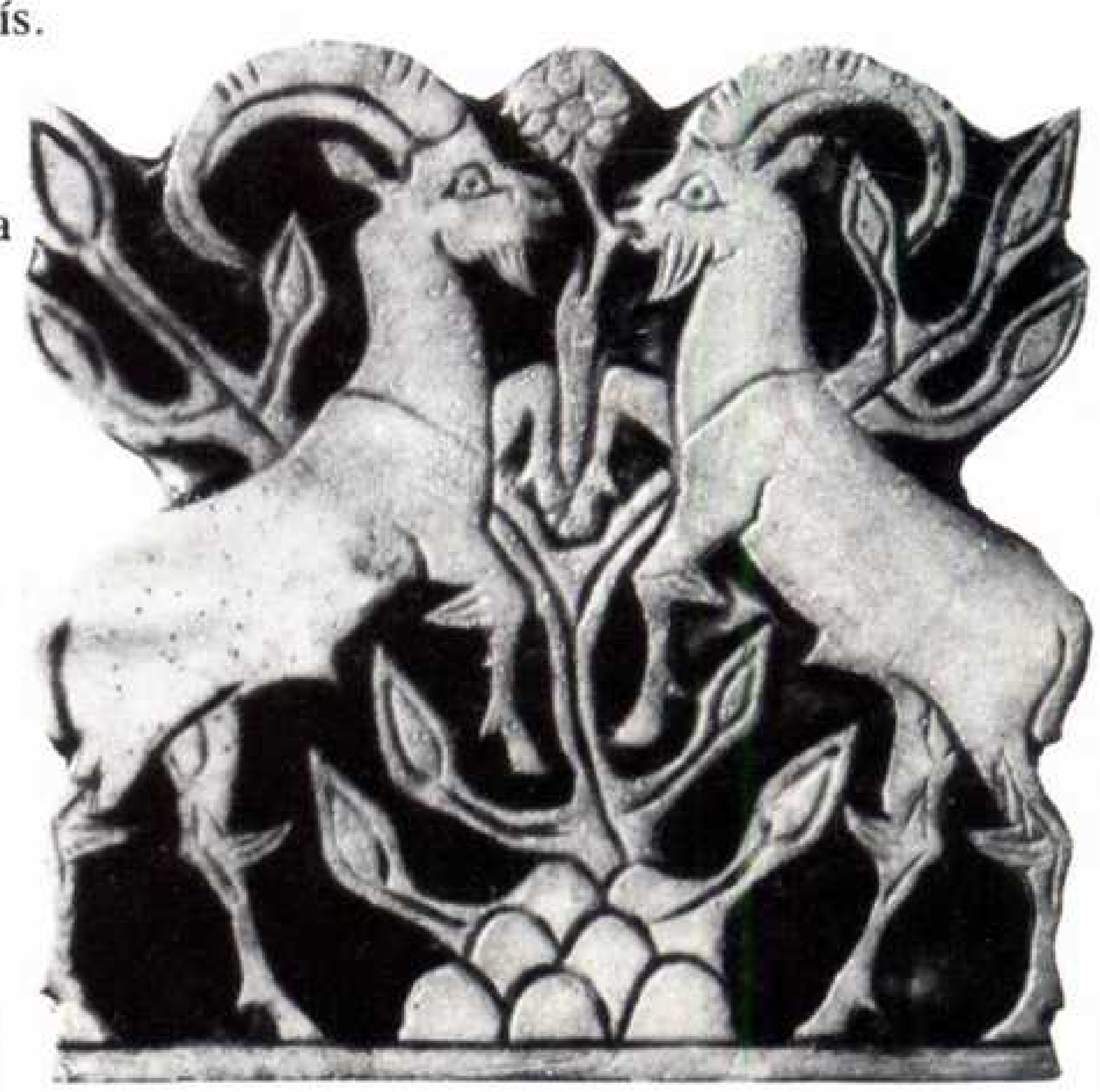
Estandarte Real de Ur: panel «de la paz». Museo Británico, Londres.



Panel portátil de madera, de Mari. Louvre, París.



Modelo en arcilla de una carroza de Telloh; Louvre, París.



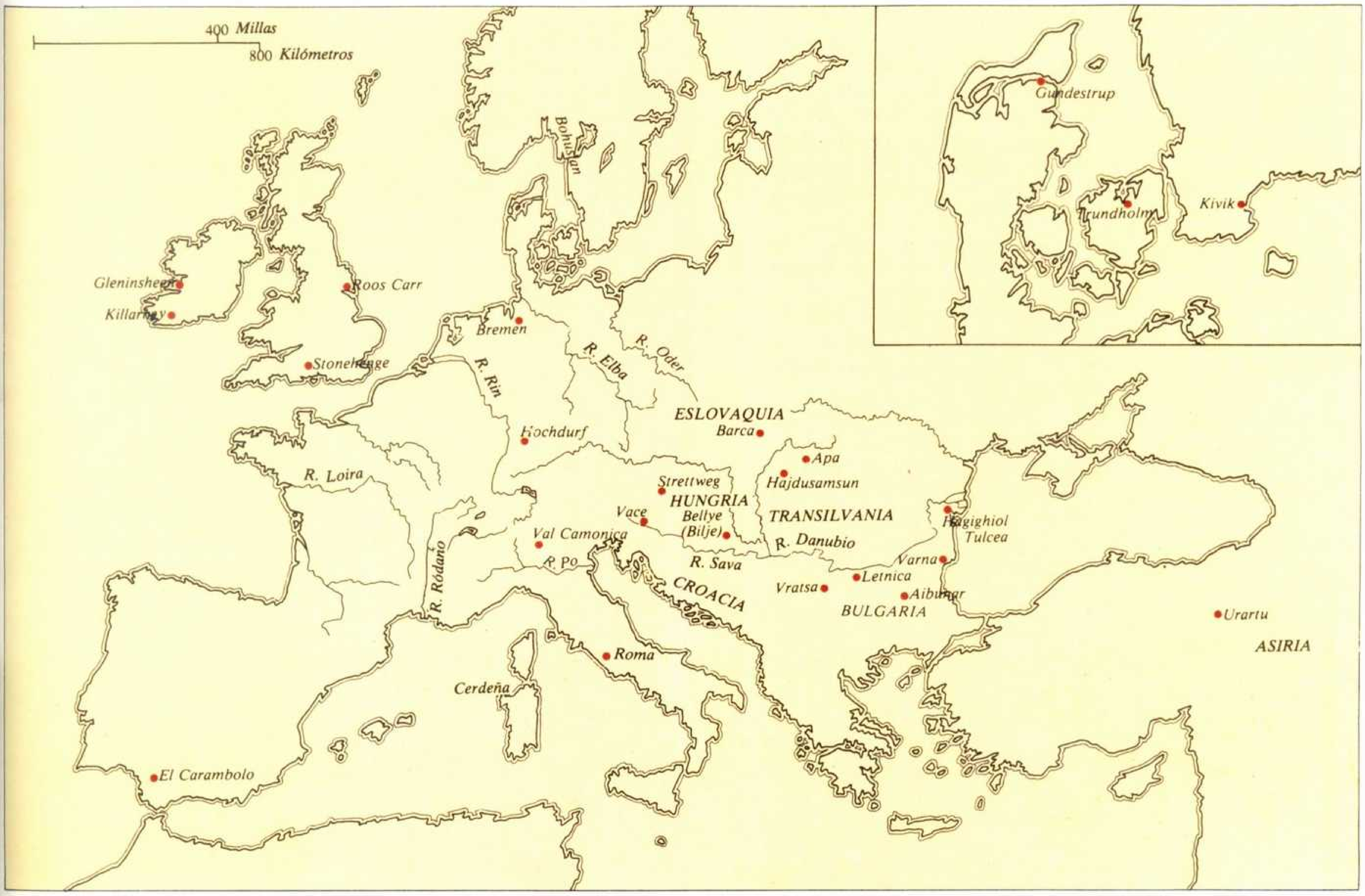
Placa de concha grabada perteneciente al Cementerio de Ur. Museo Británico, Londres.

V

ARTE DE LA EDAD DEL BRONCE Y COMIENZOS DE LA EDAD DEL HIERRO EN EUROPA



El caballo y el disco solar de Trundholm, Museo Nacional de Copenhague.



Yacimientos importantes mencionados en el texto.

LAS artes correspondientes al 2.° milenio y comienzos del 1.° a. de C. en Europa son muy diferentes de las artes del Neolítico que les precedieron (véase Arte Neolítico). Todavía se hacía algo de alfarería fina, pero en general las obras de arte de la Edad del Bronce fueron de bronce, oro o, en menor número de ocasiones, de plata: prevaleció la obra del forjador sobre la del alfarero o modelador. Incluso los cacharros de barro pasan a imitar las líneas suaves y la ornamentación limitada de la vajilla de metal. Se interrumpe prácticamente el modelado de arcilla, y donde sigue apareciendo lo hace bastante alterado y, al carecer de propiedades plásticas, se convierte en un mero vehículo para impartir información iconográfica. Por otra parte, aparece el modelado de figuras en redondo, especialmente hacia finales de la Edad del Bronce, y también se producen los inicios de la representación narrativa sobre metal laminado en el sur, y sobre rocas en el norte, en los países escandinavos: la vuelta a una especie de arte que no se había visto desde el Mesolítico. El contacto con sociedades más avanzadas del exterior de Europa fue aumentando con el paso de los siglos, proporcionando nuevas técnicas y nuevas reglas. Pero continúa siendo el forjador artesano quien domina este mundo. No existe una clara demarcación entre el Neolítico y la Edad del Bronce en Europa; todo lo que puede decirse es que a lo largo del 3.^{er} milenio a. de C. fue haciéndose cada vez más común el uso de los metales y sus aleaciones a medida que la sociedad iba cambiando. Pueden observarse dos tendencias opuestas: una hacia la vida de pastoreo seminómada, sin enclaves fijos de núcleos de población, cuyo foco aparece en colecciones halladas en enterramientos bajo túmulos. Esta era una sociedad belicosa y jerárquica, cuyos dirigentes, independientemente de cómo se les denomine —jefe tribal o rey— disfrutaban con la exhibición de armas y ornamentos, objetos portátiles y personales. Por otra parte, en las llanuras de Europa oriental y en las costas europeas del Mediterráneo, había sociedades asentadas cuyas villas y fortalezas aún subsisten, las primeras como *tells,* o montículos, de casas y paredes caídas, situados normalmente no muy lejos de algún río grande, y las últimas como castillos o colinas y ciudadelas fortificadas en el centro de campos cultivados o desde las que partían barcos en diversas empresas. Hacia mediados del 2.° milenio, dentro del anillo de los Cárpatos y en la llanura húngara, encontramos restos materiales de lo que resulta razonable denominar una sociedad heroica muy similar a la que describió Homero, y aquí podríamos dar paso a una revisión de algunos de sus restos más perdurables.

El descubrimiento de un gran cementerio en Varna, cerca de la costa búlgara del Mar Negro, ha colocado al sudeste de Europa en la vanguardia de la primitiva tecnología metalúrgica, especialmente la orfebrería. Este cementerio data probablemente del 4.° milenio a. de C. Una tumba sola contenía 1,05 kg. de objetos de oro, riqueza en oro

equivalente a cualquiera que pueda encontrarse en otro punto en época tan temprana. Hay cetros, petos de oro, perfiles de animales, placas talladas (ninguna de las de oro está vaciada), y en una tumba casi real había figuras modeladas en arcilla con diademas y labios de oro batido sobre ellas. Recientes descubrimientos han revelado también la existencia de una minería muy antigua en minas de cobre de Yugoslavia y Bulgaria. Las minas de Albunar, en el sur de Bulgaria, parece que fueron contemporáneas de Varna. A mediados del 2.º milenio, eran fáciles de obtener metales preciosos, así como también el cobre. Se produjeron gran cantidad de sólido ornamento de bronce, pero también objetos simbólicos y de lujo, tales como espadas de oro y hachas de oro y plata. Éstas constituían una forma de riqueza valorada no tanto por el coste del metal como por su incorruptibilidad. No debe subestimarse a los metalúrgicos. Tanta destreza y habilidad son necesarias para tallar los bellos y complicados moldes que se utilizaron para vaciar hachas y brazaletes como para esculpir un animal en redondo. Las técnicas del vaciado y la cinceladura exigen destreza en el tallado de huesos, tallado de madera y en el grabado, así como cierto conocimiento de la química de los metales. Porque las categorías rígidas de «arte», «diseño», «ciencia» y «alquimia» todavía se hallaban estrechamente vinculadas, entremezcladas, y podía darse el caso de que el forjador y el delineante estuvieran unidos en una misma persona o que se tratase de una familia que trabajaba bajo un mismo techo.

Las esferas de ciertos talleres, o grupos de talleres se reconocen por la distribución de sus productos. Uno de ellos estuvo en activo durante gran parte del 2.º milenio a. de C. en Transilvania, Hungría y Eslovaquia. Su sello característico era una decoración curvilínea bellísima aplicada a pesadas hachas de bronce, a espadas y dagas, cuyas hojas y empuñaduras estaban cubiertas de patrones curvilíneos, y a brazaletes como el de oro de Bellye (Bilje), en el norte de Yugoslavia (Naturhistorisches Museum, Viena), y de vez en cuando a una copa o recipiente de oro. La decoración estaba «dibujada» con un puntero afilado y un martillo. Hacía falta gran habilidad para producir la espiral y otros diseños curvilíneos. Esta escuela no utilizaba compases, aunque sí se emplearon en objetos de hueso de aproximadamente la misma época en Hungría, Eslovaquia y Croacia, y posiblemente en pequeños ornamentos de lámina de oro con diseños repujados más geométricos, círculos concéntricos y «diseños de tipo polea».

Con muy pocas excepciones los diseños cincelados no son representativos; pero dentro de ciertos límites muestran mucha libertad de adaptación a las formas del mango y la hoja del hacha. En Hajdusámsun, nordeste de Hungría, y en Apa, noroeste de Rumania, se han encontrado finas hachas y espadas decoradas conforme al mismo estilo. El brazalete de Bellye muestra un vaciado excepcionalmente habilidoso, y las líneas cinceladas de la decoración se profundizaron mediante pequeñas mellas, quizá practicadas con un tipo diferente de cincel. A veces se ha sugerido una fuente greco-micénica para esta decoración, pero los estilos son muy diferentes. Aunque se utilizan puntos espaciados para señalar la línea de los diseños, las espirales y los ramajes no son ni geométricos ni simétricos, sino que parecen fluir a lo largo de las superficies, dando lugar a espirales secundarias de un modo que se asemeja mucho al posterior arte celta. Resulta difícil precisar la fecha, pero probablemente algún tiempo después de mediado el 2.º milenio a. de C. empiezan a aparecer diseños con motivos geométricos aislados: círculos, arcos y líneas múltiples, mientras que el centro de gravedad se desplaza al norte, donde se pasa repentinamente a una fase de ornamentación geométrica y rectilínea que hace reaparecer las líneas múltiples, las franjas punteadas y los zarcillos ondeantes, aunque pronto recae en la formación de composiciones con motivos aislados.

La decoración de oro y bronce tiene su contrapartida dentro del anillo de los Cárpatos, y hasta cierto punto a lo largo de todo el este de Europa, en la decoración de cacharros, así como en el altorrelieve: espirales concatenadas rodean protuberancias moldeadas como en el cubilete de Barca, Eslovaquia (Instituto Arqueológico de la Academia de Ciencias Nitra); o si no, están incididas o estampadas, o ambas cosas, como en Rumania y Bulgaria. Las formas conservan el perfil metálico introducido con la alfarería lisa bruñida del 4.º milenio a. de C. (cultura de Baden). Unas cuantas figurillas de culto religioso fueron modeladas y cubiertas con patrones simbólicos; algunas están montadas sobre carruajes de ruedas en miniatura y destinadas al culto.

La práctica de llevar puestas las riquezas personales y de ser enterrados con ellas —los hombres con sus atavíos de guerra, las mujeres con sus pesadas ajorcas— y los ritos de enterramiento en tumbas únicas cerradas nos dice que en Escandinavia y el Báltico ha sobrevivido mucho de lo que puede haberse perdido en regiones donde prevalecieron otros ritos. También en el norte, desde los remotos días del Mesolítico, se dedicaban tesoros a los dioses y se los exponía al lado de los lagos, sobre los marjales o se arrojaban a los pantanos. Éstos, al convertirse en turberas, han conservado los tesoros junto con los hombres y mujeres que a veces eran enterrados o inmolados con los mismos, de manera que han subsistido la carne humana, el cabello y el hilo de tartán de la ropa, así como los ornamentos de oro y bronce y las armas y cajas de madera.

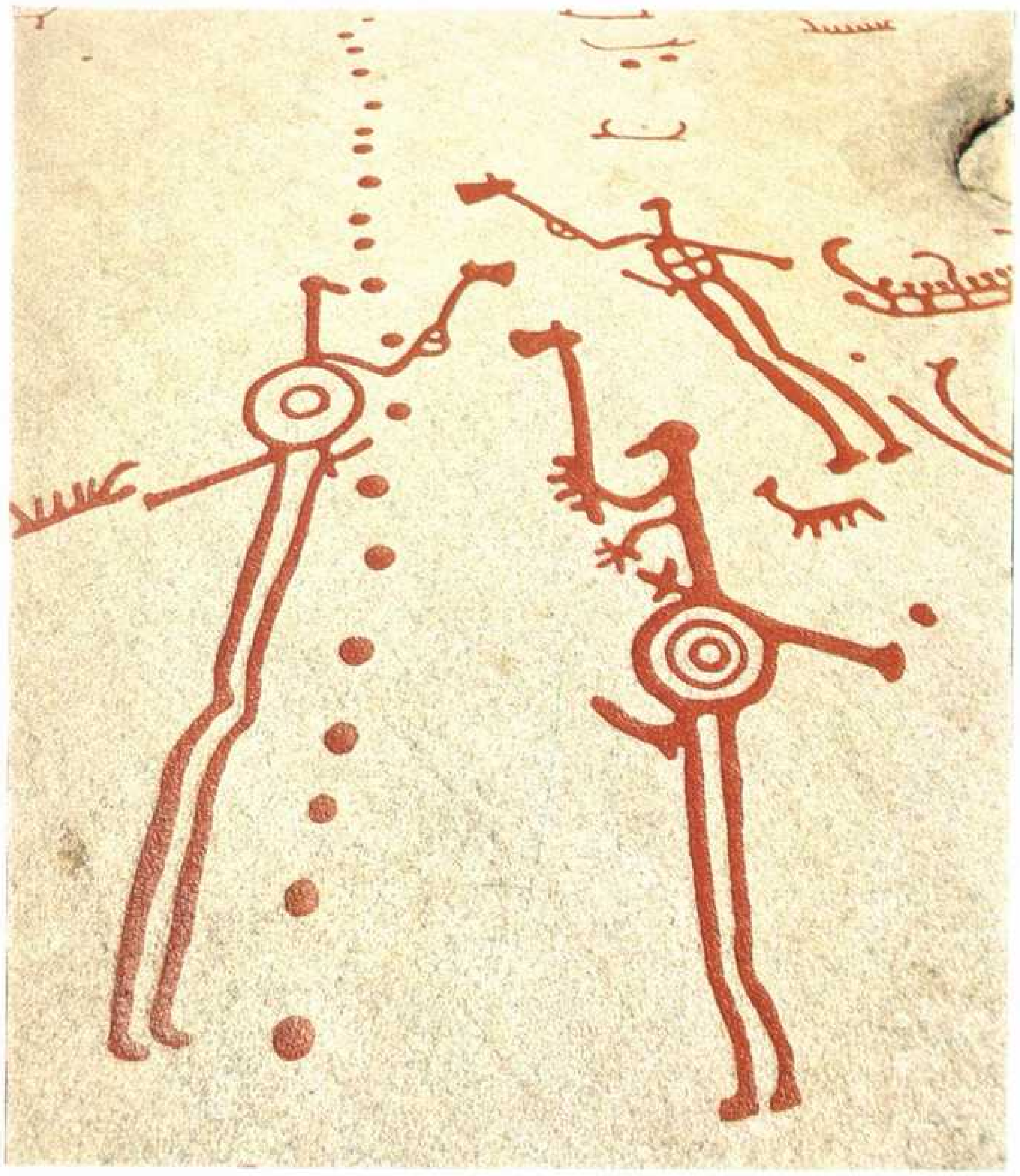
Los forjadores de metal del norte, como los de Europa central y del este preferían vaciar a forjar cuando hacían espadas, hachas y ajorcas. Habían aprendido el método de la cera perdida para el vaciado y lo utilizaban con habilidad y refinamiento. Lo emplearon para vaciar el famoso caballo de bronce tirando de un «disco solar» de bronce y oro hallado en un pantano de Trundholm, Odsherred, Dinamarca (Museo Nacional, Copenhague). Las dos caras del disco poseen diferentes patrones de círculos concéntricos, con espirales, rizos y zigzags; pero una de las caras también posee una fina lámina de oro prensada sobre ella de forma que se adapta al patrón. El caballo y el disco estaban montados sobre ruedas con el propósito de establecer el movimiento del sol a través del firmamento en el drama cósmico del día y la noche, representando al sol en su esplendor a través de los giros y las espirales.

Un poco después que el grupo de Trundholm, se construyó una gran tumba para enterrar a un caudillo con losas de piedra cubiertas por un túmulo, en Kivik, sur de Suecia. Las losas del interior de la cámara de la tumba estaban talladas en escenas simbólicas y narrativas de un modo único en el norte y más acorde con el mundo mediterráneo. En las seis losas subsistentes, los temas se encuentran dispuestos en registros horizontales; aparecen caballos, barcos y hachas, mientras dos piedras presentan escenas ceremoniales. En una de ellas un hombre conduce una carroza de dos ruedas (la primera representada al norte de los Alpes), entre figuras encapuchadas, con grandes túnicas, y hombres armados en procesión; y en la siguiente, en una escena más complicada, aparece la misma figura encapuchada a ambos lados de un altar (Museo Histórico de la Universidad de Lund). En comparación con el carácter altamente profesional del trabajo con oro y bronce, el nivel artístico, aunque no muy alto, tampoco es ingenuo ni tanteante. Los

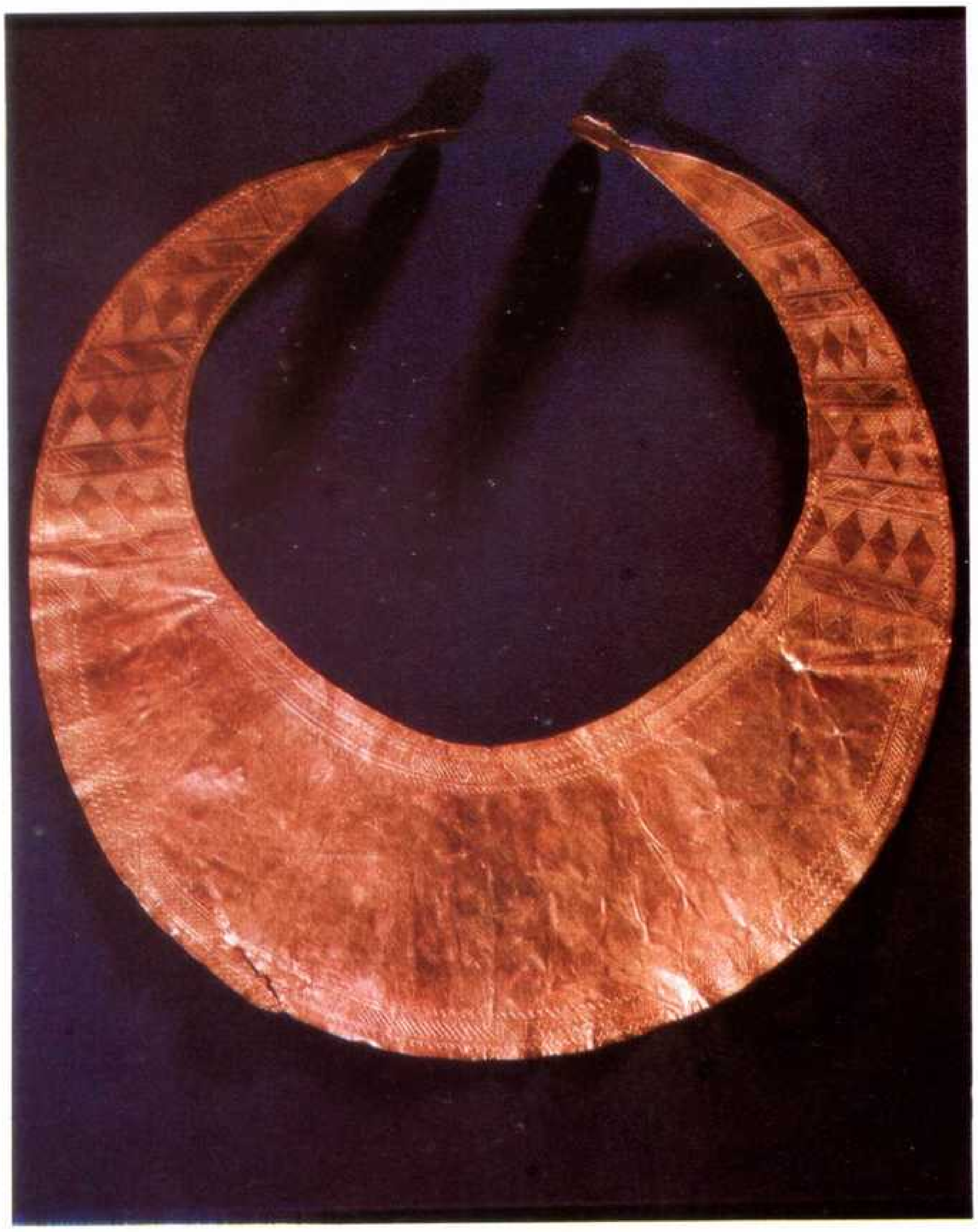


Brazalete de oro de Bellye Yugoslavia. Naturhistoriches Museum, Viena.

gestos no son menos expresivos por ser convencionales y hieráticos.
El grabado en roca en un estilo diferente, es decir, más próximo a la vieja tradición mesolítica del tallado en roca escandinavo, tuvo un notable renacimiento a comienzos del 1.^{er} milenio.
Es difícil precisar la fecha y puede que empezara un poco antes. Se encuentra en rocas naturales, de vez en cuando en Dinamarca y mucho más a menudo en Suecia y Noruega. El método es el usual batido superficial con un martillo. Los barcos constituyen un tema favorito, y también los coches de dos ruedas, todo ello muy esquemático. En Bohuslan, en el sudoeste de Suecia, cerca de la frontera con Noruega, aparece de nuevo un estilo diferente, de gran variedad y con temas mágicos y misteriosos: hombres enmascarados soplando cuernos, bailarines itifálicos, y mujeres de largos cabellos. En el Val Camonica de los Alpes Italianos, las rocas están talladas con escenas agrícolas y de caza muy esquemáticas.
Desde el siglo XII a. de C. aproximadamente, los forjadores del norte, especialmente en Dinamarca y Alemania Septentrional, venían haciendo navajas de bronce con grandes hojas subtriangulares, y al principio no decoraban la hoja, que terminaba en una cabeza naturalista de hombre o animal vaciada en redondo. Posteriormente, durante los primeros siglos del 1.^{er} milenio a. de C., el mango pasó a ser una cabeza de serpiente acuñada en metal, y la superficie de la hoja estaba cincelada con escenas pictóricas. A menudo, el tema era un barco, a veces un naufragio; también hay barcos dentro de barcos como en los rompecabezas chinos; o, lo que es más interesante, existe un cuadro al vivo que representa un barco, como una representación en miniatura dentro de un marco que limita tanto el espacio como el tiempo. El grupo que presenta un mango de Bremen, Alemania Occidental, puede ser una copia de una joya fenicia hallada en el sur de España (Museo Zenbral, Maguncia); pero el barco es la canoa de guerra del norte con proa animal y popa y espolón. Sobre estos pequeños bronces, las espirales toman posesión de las gesticulantes figuras arrodilladas. Este estilo podría haber evolucionado a partir de la decoración Apa-Hajdusámsum de Hungría y Transilvania, pero las espirales y los rizos ya no son abstractos; pasan a ser orgánicos, dando lugar a cabezas de caballos y alces y rodando como olas.
En las Islas Británicas hubo una primitiva e independiente escuela de metalurgia que alcanzó grandes cotas de habilidad. En Irlanda, a comienzos del 2.° milenio se batió una varilla de oro muy fina en forma de «lúnula» para ornamento del cuello; así se logró un sencillo ornamento rectilíneo e inciso de gran delicadeza que posiblemente se derivó de la alfarería «de vasijas». La lúnula de Killarney constituye un buen ejemplo de este trabajo (Museo Nacional, Dublín). Algunos siglos más tarde se retorcieron varillas de oro para convertirlas en ornamentos para el brazo y cuello, pero no hubo una tradición continuada del trabajo en metal, ni se dio ninguna escuela decorativa duradera como en Europa central o del norte, y probablemente el notable renacimiento de la orfebrería que



Tallas en roca de bailarines itifálicos en Bohuslan, Suecia.



La lúnula de Killarney. Museo Nacional, Dublín.

Figuras de guerreros encontradas en Roos Carr, Yokshire, Inglaterra. City and Country Museum, Kingston-upon-Hull.



se produjo en el siglo VIII y posteriores, a pesar de estar basado en el suministro de oro irlandés, obedeció al estímulo vital de los talleres europeos, especialmente los de Dinamarca y el norte.
La «gorguera» de oro del período posterior encontrada en Gleninsheen presenta un soberbio repujado y decoración cincelada (Museo Nacional, Dublín).
En comparación con el continente, las Islas Británicas no se distinguían especialmente por sus artes hasta que adoptaron el estilo celta de La Tène durante los dos o tres últimos siglos a. de C. Pero existe una importante excepción. Stonehenge, en Wiltshire, realmente es un monumento único, al margen de la controversia en torno a su finalidad. Constituyó el centro para los pueblos dedicados al pastoreo cuyos enterramientos bajo túmulos redondos se encuentran esparcidos por las tierras bajas de marga circundantes. Las enormes piedras de roca arenisca, la mayoría de las cuales se mantienen en pie todavía hoy, fueron traídas de las Marlborough Downs y colocadas allí probablemente a comienzos del 2.º milenio.
Pero este enclave ya estaba santificado por estructuras anteriores, quizá de madera, dentro de un terraplén. Hubo numerosas reconstrucciones, que en su mayor parte afectaron al círculo menor de «piedra azul»; pero es el círculo de roca arenisca alta con sus dinteles antaño continuados, y la colocación de cinco pares de montantes, cada uno con su propio dintel en una herradura dentro del círculo, lo que hace único a este increíble monumento que todavía hoy podemos admirar.
Aparte de sus grandes dimensiones —la altura media es de 4,1 m. y la piedra más grande pesa 50,8 toneladas— la hechura técnica constituye el rasgo más asombroso de Stonehenge. Los constructores de tumbas neolíticas movieron enormes piedras, pero aquí la precisión y el refinamiento de la obra: labrando las piedras, nivelando los dinteles, ajustando espiga y mortaja, y, sobre todo, la habilidad de la éntasis en virtud de la cual el ahusamiento de los puntales de piedra da una curva convexa creando de ese modo una ilusión óptica de rectitud, mientras los dinteles están inclinados por la parte de dentro hacia el suelo, es algo tan absolutamente inesperado que algunos eruditos han buscado los constructores responsables de la obra en el Mediterráneo oriental.
Resulta imposible decir lo extendida que estuvo en Europa la realización de tallas de madera, porque son muy pocas las que se conservan. Pueden dar una idea de su carácter primitivo las escasas tallas que se han encontrado; éstas han sobrevivido a las zonas cenagosas ácidas donde yacían, zonas que se hallan extendidas desde Irlanda a los Urales. La mayoría de ellas son imágenes toscas de la virilidad, como los cuatro guerreros flacos con ojos de porcelana y mirada fija que se encuentran sobre un barco con proa en forma de cabeza de animal, hallados en Roos Carr, Yorkshire, Inglaterra (City and Country Museum, Kingston-upon-Hull). Algunas figuras de madera no son más que ramas o tallos ligeramente mejorados que pueden haber estado ritualmente vestidos o desnudos, como la diosa Nerthus de la *Germania* de Tácito.
Las artes que hemos descrito hasta ahora han seguido un curso indígena europeo, porque la mayor parte se hallaba aislada de centros de civilización más allá del Mediterráneo y del Bósforo. Pero de vez en cuando estas «fronteras» se convertían en canales para contactos más estrechos y la transmisión de nuevas destrezas, nuevas necesidades y nuevas modas; fue lo que sucedió durante la primera mitad del primer milenio. Algún tiempo antes de esto, las técnicas de la forja habían recibido un nuevo impulso. Empezaron a aparecer grandes objetos de metal laminado, batido y remachado con decoración en realce.
El método era más económico en lo que se refiere a mano

de obra y material que el vaciado y el cincelado. Puede que fuera introducido por los egeos hacia finales del siglo XIII o XII e hizo posible una nueva gama de productos: cubos, palanganas, copas, así como también escudos, cascos y coseletes. Algunos de éstos encontraron su camino hacia el norte, y poco a poco los viejos talleres fueron quedando abandonados, a medida que se extendían más hacia el sur. Hubo también una escuela vigorosa que producía trabajos de bronce realizados en Italia. No era necesaria menos destreza para manufacturar estos hermosos objetos que para vaciar en moldes. Aunque algo más bastos que los trabajos de la tradición más antigua, lograban una rica apariencia explotando la luz y la sombra así como cambios en la textura.

La tecnología del hierro se introdujo de forma gradual en Europa durante la fase inicial del 1.^{er} milenio por las vías de acceso del Oriente y del Mediterráneo. Del mismo modo, llegaron nuevas artes orientalizantes, que dieron lugar a una escuela de escultura de bronce en Cerdeña, de bronce laminado con imágenes narrativas repujadas en Italia y los valles alpinos del este, y de joyería, pintura de vasos y tallado monumental en Iberia, así como algo de todo ello en el sudeste de Europa. A comienzos del 1.^{er} milenio a. de C., el Mediterráneo estaba plagado de piratas y de bandas de colonizadores y mercaderes difícilmente distinguibles de los piratas. Durante los siglos IX y VIII, algunos de éstos descubrieron Cerdeña, isla rica en depósitos de cobre, algunos de cuyos habitantes descendían probablemente de otros colonizadores asentados allí durante el siglo XII o incluso antes. A diferencia de las corrientes de emigrantes propias del Neolítico y de la Alta Edad del Bronce, es evidente que éstos mantenían abiertos los contactos con sus tierras de origen orientales, porque las fuentes más probables de la escultura en bronce de Cerdeña desde el siglo VIII al VI son Chipre y las ciudades fenicias de Levante.

Cerdeña tiene abundantes edificios construidos de piedra seca que datan del 2.º milenio, época en que todavía los utilizaba un pueblo que hacía esculturas en bronce. Estos edificios se hallaban a veces arracimados formando poblados compactos con laberínticos muros curvilíneos, torres redondas y murallas en torno. El número de estas *nuraghi*



Figura de bronce de un guerrero «con cuatro ojos», procedente de Cerdeña. Museo Arqueológico, Cagliari.



Madre e hijo, de bronce, procedente de Cerdeña. Museo Arqueológico, Cagliari.

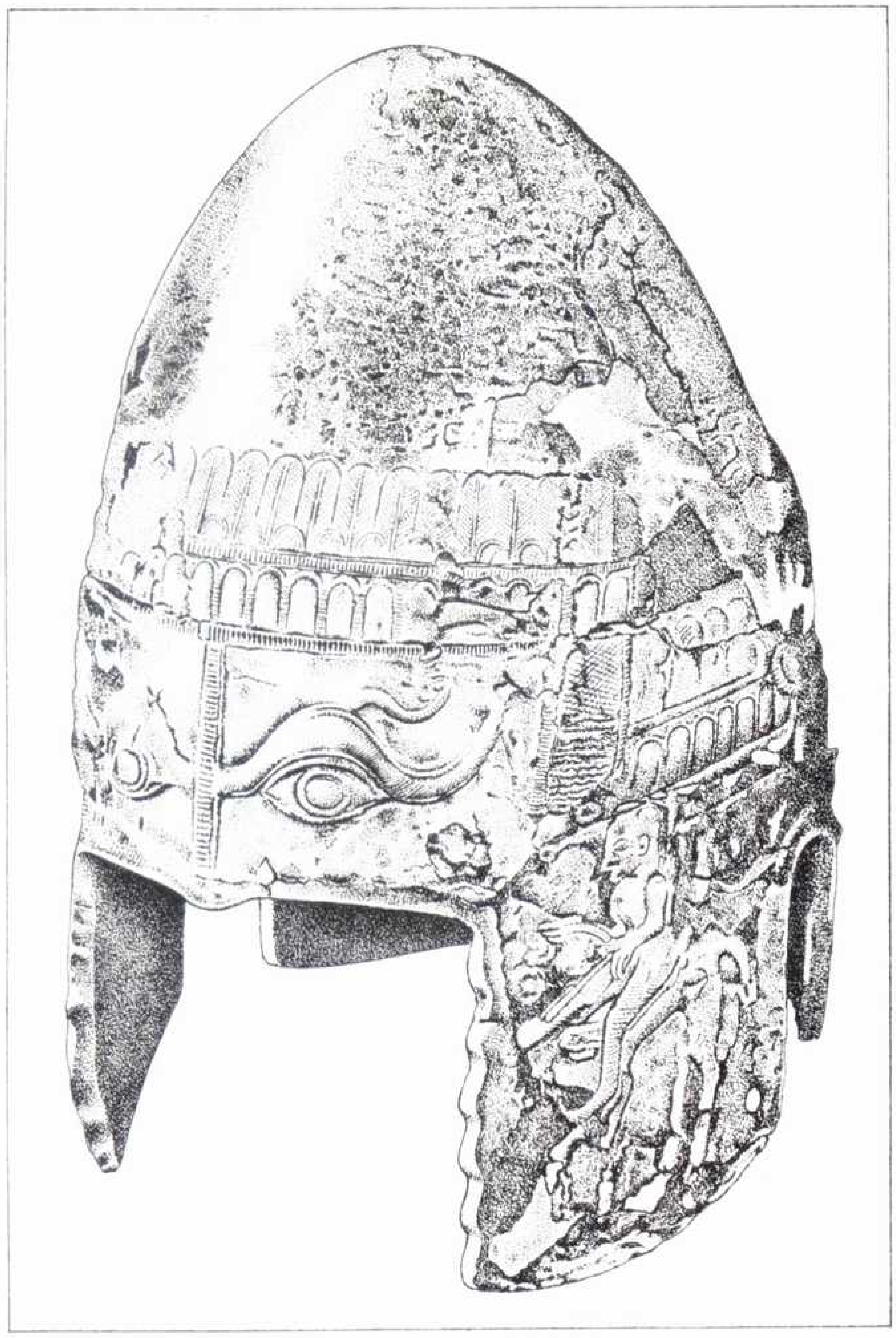


La sítula hallada en Vace, Yugoslavia.



Cabezas animal y humana en un alfiler de Rovalls, Suecia. Museo Histórico Estatal, Estocolmo.

que todavía dominan gran parte del paisaje sardo sugiere una densidad de población considerable. Se han encontrado más de cuatrocientas figurillas de bronce; una o dos proceden de tumbas etruscas del siglo VIII en Italia, pero por lo general es en Cerdeña donde se han encontrado, amontonadas en cúmulos de regalos votivos descubiertos en casas y santuarios. Se utilizaba el método de la cera perdida para el vaciado; y el estilo —o mejor dicho, los estilos, porque había por lo menos dos— es muy individual, muy ajeno al de los bronces griegos y orientales, aunque se aproxima más a los segundos. Algunas figuras masculinas, como el «guerrero divino» oriental, están armadas de espada y escudo y llevan casco con cuernos de toro; pero también hay arqueros con flechas preparadas y una patriarcal figura togada con báculo. Algunas figuras son indudablemente dioses con ojos, brazos y escudos duplicados. Son solemnes, hieráticas y se las ha denominado «geométricas» o «formalistas». Hay otro grupo que está lleno de expresión y acción y que ha recibido el nombre de «bárbaro» o «informal»; hay gaiteros y arqueros, madres con niño, luchadores y algunas personas que simplemente parecen estar conversando. Salvo raras excepciones, los cuerpos no presentan interés; están tratados como perchas para ropa y colgadores para el manto y las armas. Se trata de un arte de expresivas siluetas, de manos y gestos captados en movimiento o en pleno flujo de la discusión, un arte en pequeña escala, muy anticlásico y mucho más vivo que sus precursores chipriota y levantino.
Una combinación de contactos griego, oriental y etrusco al sur de los Alpes condujo a un nuevo gusto naturalista en la decoración de cubos *(sítulas),* hebillas y recipientes de bronce, pero especialmente de los primeros. Durante el siglo XII se hicieron versiones lisas de estas sítulas en talleres de Europa Central. Debido a la abundancia y la grandeza de su decoración, este estilo ha sido denominado «arte de las sítulas». Surgió inmediatamente antes del 600 a. de C., pero la mayor parte de estas obras se hicieron durante los siglos VI y V. Los primeros ejemplos proceden de Italia (Bolonia y Este), pero la obra más viva se ejecutó en centros alpinos orientales, con un grupo esloveno. Allí se utilizaban algunas veces las sítulas como urnas para las cenizas de cadáveres incinerados y se enterraban en grupos de túmulos redondos. La ornamentación repujada, martillada desde el interior, se terminaba con cincelados en el exterior y se añadían detalles con el puntero. El área decorada se dividía en zonas horizontales, y los temas, en su mayor parte, resultan ya familiares en el arte del Mediterráneo oriental. Hay filas de animales, salvajes, domésticos y fantásticos; carros y carrozas, caballos y hombres a pie; hay banquetes, músicos, combates de pugilismo y escenas campestres y eróticas. Todas las figuras están de perfil, y aunque el estilo de representación varía, probablemente eran obra de sólo unos cuantos artistas. La sítula de una gran tumba plana descubierta en Vace, no muy lejos de Ljubljana, en Eslovenia, muestra tanto la debilidad como la vitalidad del «arte de las sítulas» (Museo Arqueológico, Ljubljana). Algunos de los temas pueden ser copias de los que utilizaron los pintores de vasos y los forjadores griegos de los siglos VII y VI, y otros de puntos tan lejanos como Urartu, en Anatolia oriental, y de Asiria; aquí están transformados en expansivas celebraciones bucólicas que demuestran bastante perfección técnica, pero que ponen de manifiesto la torpeza del artista que trabaja en un estilo que no entra dentro de su experiencia artística y con el que no congenia. Los resultados no son civilizados ni intensamente bárbaros, sino *provincianos.* En este sentido, son inferiores a la obra elevadamente profesional y bastante poco clásica de los talleres del norte, que producen «navajas pictóricas», o a los decorativos bronces realzados de los talleres de Europa Central.
En el arte de las sítulas y en profusión de obras del posterior período de Hallstatt, en Europa, encontramos signos de cierta pérdida de dirección y una incertidumbre que parece proceder de una toma de contacto con obras realmente maestras y griegas y del Mediterráneo oriental, ocasionalmente importadas o capturadas. Evidentemente, las tenían en alta estima, pues las enterraban (tras cierto transcurso de tiempo) en las tumbas de potentados locales. Hubo un intento positivo de adaptar y dominar las artes humanísticas de Grecia, pero éstas eran demasiado ajenas; y, en realidad, el futuro de Europa había de seguir una dirección muy diferente, como se vio en el transcurso del siglo V a. de C.
«Hallstatt» es el nombre dado por los arqueólogos a los siglos inmediatamente anteriores a la aparición de la cultura celta de La Tène a mediados del siglo V a. de C., es decir, durante la primera mitad del primer milenio a. de C. al norte de los Alpes. El nombre procede de un centro rico en minas de sal situado en los Alpes austríacos. Mientras la sociedad evolucionaba con ciertas influencias orientales (nuevas técnicas en la construcción de carros, la metalurgia y quizá la lucha ecuestre con largas espadas), los caudillos nativos eran enterrados en bellos ataúdes tocados con diademas de oro y rodeados de obras maestras traídas de los talleres del sur. En Hochdorf, cerca de Stuttgart (Alemania), se ha descubierto muy recientemente el cuerpo de un hombre que yace en un lecho de bronce sostenido por ocho figuras, también de bronce, con los brazos levantados, cada una de ellas de pie sobre una sola rueda. También se hallaron con él muchos trabajos en oro con diseños repujados. Toda la obra parece ser local, excepto tres leones griegos. Entre las bien conservadas telas con dibujos de colores hay tejidos de seda.
Las obras decorativas en bronce locales eran en su mayor parte pesadas y repetitivas; batido y estampado de esquemas geométricos sobre cinturones o cobertura de éstos con una capa de diminutas figuras repetidas como círculos o cruces. Son más acertados los patrones geométricos sobre alfarería, algunas veces en pintura de grafito sobre una banda roja.
En Yugoslavia y en los Balcanes se dejó sentir una influencia orientalizante, bastante diferente de la que alcanzó a Italia y a Cerdeña. Había partido, quizá, desde más al este, desde las fronteras de Persia y el Cáucaso, y estimuló a los broncistas del este de Europa para que vaciaran animales pequeños según un estilo mucho más libre que el que caracterizaba a los centros del Hallstatt occidental, y por supuesto que el del propio Hallstatt. Este



El casco de Hagighiol Tulcea, Rumania.

Detalle del anterior: un guerrero sobre el lomo de un caballo.



estilo, llamado «Orientalizante de Hallstatt», se desplazó hacia el norte y llegó a Escandinavia, como lo había hecho el estilo decorativo lineal en el segundo milenio. En Suecia y Dinamarca aparecen figuras humanas y de animales en mangos de cuchillos o cabezas de alfileres, o como ornamentación de cetros, y algunas de ellas poseen una rara similitud con los bronces de Luristán (Persia), por más que no es posible relación directa alguna entre ambos.

El bronce más ambicioso de Hallstatt es un *cuadro vivo* sagrado sobre ruedas que recuerda mucho a los bronces griegos del siglo VII. Se trata del «carro de culto» de Strettweg, en Austria (Landesmuseum Johanneum, Graz). La figura central es una diosa, de pie sobre una rueda de once radios, recortada del suelo del «carruaje», y sobre cuya cabeza se apoya el fondo de una especie de recipiente. Esta es la figura que más influencia tiene de los guerreros de bronce griegos de estilo geométrico. Delante y detrás de la diosa se encuentran colocados hombres idénticos armados y montados a caballo, mientras dos parejas de figuras ambiguas, quizá jóvenes doncellas, tocan las astas de un enorme ciervo. Toda la escena es muy estática; no es una escena de caza, sino más bien una epifanía de la diosa y de sus acólitos, destinada, sin duda alguna, como el caballo de Trundholm, a que la condujeran sobre sus ruedas en la celebración de las ceremonias.

El Bósforo y el Helesponto nunca fueron una barrera entre Europa y Asia, y esto es particularmente cierto durante la primera mitad del primer milenio a. de C. Hubo entonces una vaga continuidad de asentamiento entre el Tauro y los Cárpatos, cuyos componentes dieron en ser conocidos bajo nombres tales como «frigios», «tracios», «getos» y «dacios». Había continuos intercambios y cruces a un lado y a otro, de manera que estos mismos nombres se dan también en Asia Menor y en los Balcanes. Desde comienzos del primer milenio, Europa oriental estaba pasando a centrarse en una economía basada en el hierro con tecnología aprendida de Asia occidental. Las artes frigias tuvieron eco en la última alfarería pintada de Hallstatt y en sus recipientes de bronce *(phiale),* calderos y sus asas. Ninguno de estos objetos debe nada a los escitas que, habiendo dejado el Cáucaso y Ucrania a finales del siglo VII, llegaron al norte de Rumania e introdujeron su propio estilo de arte animal en la llanura húngara. La rápida rueda de alfarero hizo su aparición en Europa oriental, probablemente procedente de las colonias griegas del mar Negro, durante el siglo VI a. de C., mucho antes de que entrara en Occidente a través de Massilia (Marsella) y el Valle del Ródano.

A finales del siglo VI y todavía más durante el V, una nueva escuela de forjadores decorativos de Rumania y Bulgaria empezó a crear todo tipo de obras ornamentales de plata y oro, entre ellas cascos o tiaras, con un estilo decorativo muy individual. El casco en parte dorado y en parte plateado de un enterramiento hallado en Hagighiol Tulcea, Rumania, c. 400 a. de C. (Museo Nacional de Bucarest), muestra una grandeza bárbara combinada con un matiz ingenuo característico del arte «traco-gético». Este arte intenta imitar motivos procedentes de las colonias griegas del mar Negro asiáticas, y otros de fuentes orientales (frigias o persas). Las guerras greco-persas introdujeron una confusión de razas y tribus en las fronteras de Europa, pero

esta rama concreta de arte decorativo no está relacionada en absoluto con los talleres de la metrópoli aqueménida, sino que, a través de ese sustrato común de sociedades deslavazadamente emparentadas, y cruzando Anatolia desde los Balcanes, se entronca con los talleres más avanzados del nordeste de Persia. Esta relación explica la extraña similitud con obras muy anteriores halladas en Marlik, en la cordillera de Elburz. Se trata de un arte popular que, en gran medida, se desvió del «arte oficial» de Susa y Persépolis; aunque este último, curiosamente, saltó a Europa Central y fue captado por los artesanos celtas de La Tène (*véase* Arte Celta). Una placa de plata procedente de Letnica, cerca de Lovec, en Bulgaria (Museo Arqueológico de Lovec), obra tracia de comienzos del siglo IV, muestra un cazador montado a caballo que lleva grebas con las rodilleras en forma de rostro humano. Hay reproducciones de la misma figura de tamaño mayor y en plata repujada en Bulgaria, descubiertas en el montículo de Mosilanska, en Vratsa, y en Hagighiol (Rumania). Este estilo supervivió y superó incluso el impacto de griegos y persas:
todavía continuaba vigente en el siglo I a. de C. Pero la obra maestra de esta escuela no se halló ni mucho menos en los Balcanes, sino en Dinamarca. La Caldera de Plata (antaño dorada) de Gunestrup (Museo Nacional, Copenhague), como tantos tesoros de la antigua Dinamarca, se descubrió en un pantano. Cuando se encontró estaba desmantelada, y sus siete (en un principio ocho) paneles exteriores y cinco paneles interiores, apilados sobre el medallón de base. Todos están ornamentados.
Algunas interpretaciones de la iconografía de los paneles —el dios con astas y agachado de uno, y los escudos y las trompetas de guerra con cabezas de animal (el carnero celta) de otro— mantienen que se trata de una obra de arte de La Tène, pero parece bastante seguro que no lo es. La mayoría de las autoridades en la materia coinciden hoy en que no fue realizada lejos del mar Negro, dentro de la órbita de los talleres tracios y dacios que parece ser que dispusieron de grandes suministros de plata. Esto habría ocurrido probablemente a la vuelta de los siglos II y I a. de C., y por aquella época las tribus celtas se hallaban extendidas por la depresión cárpato-danubiana (e incluso se establecieron en Asia Menor), zona donde, según ha escrito el profesor T. G. Powell, «todavía ejecutaban versiones tracias del antiguo arte orientalizante artesanos que quizá no eran exclusivamente tracios ni celtas». El trabajo de repujado aparece con un relieve bastante alto y la superficie está densamente cincelada. En los paneles exteriores, los bustos de dioses flanqueados por otros dioses menores y criaturas subalternas poseen rasgos duros e idealizados. Las escenas narrativas del interior están hechas siguiendo un estilo diferente, más agitado y lleno de movimiento, gran parte de él circular. La disposición no es en zonas horizontales, sino continuada. Hay muchos rasgos orientales, mientras el estilo de estos paneles es de lo más próximo al de Hagighiol y Letnica.
El medallón que forma la base es obra de un artista mucho más refinado. Un toro en relieve alto, con la cabeza completamente en redondo y los huecos para los cuernos de algún otro material, constituye una poderosa adaptación de un tema clásico. Posee relaciones con una serie de medallones de bronce, quizá *phalerae* de arneses de caballos, que se han encontrado desde el mar Negro hasta las islas del Canal de la Mancha, y todos los cuales muestran variaciones de la misma tríada de influencias nativas, griegas tardías y orientales. Existe un extraño apéndice a este estilo orientalizante del este de Europa en el arte ibérico, en el extremo oeste, y por razones bastante similares. Las fuentes



La *Dama de Elche,* Museo Arqueológico, Madrid.

iniciales, en este caso, fueron las colonias fenicias y cartaginesas del sur y sudeste de España.
Antes de que se establecieran estas colonias, quizá en el siglo VIII, y desde luego en el siglo VI a. de C., los comerciantes fenicios habían explorado el oeste. A ellos se unieron los griegos no mucho más tarde y les hicieron la competencia, con menos fuerza que en los Balcanes, pero clara. Existe una contrapartida ibérica a las artes geométricas de Hallstatt, aunque con un fuerte regusto fenicio, que puede verse en la suntuosa joyería de oro de Carambolo (Museo Arqueológico de Sevilla), con «petos» en forma de cueros de buey, brazaletes y placas, probablemente todo ello del siglo VI a. de C. El contacto con las tradiciones clásica griega y oriental condujo también a la aparición de una escuela nativa de tallado de piedra monumental, durante los siglos V y IV, escuela de la que la llamada *Dama de Elche* (posiblemente del siglo III; Museo Arqueológico, Madrid) constituye una muestra excepcional. Recientemente se descubrió otra escultura ibera, la *Dama de Baza,* menos bella que la de Elche, pero de parecidas características.

Para mayor información:

Condurachi, E., and Daicovicin, C.: *Romania* (London, 1971). Kimmig, W., and Hel, H.: *Vorzeit an Rhein und Donau* (Lindau-Constance, 1958). Piggot, S., and Daniel, G. F.: *A Picture Book of Early British Art* (Cambridge, 1951). Poulik, J. and Porman, B.: *Prehistoric Art* (Prague and London, 1956). Powell, T. C. C.: *Prehistoric Art* (London, 1966). Sandars, N. K.: *Prehistoric Art in Europe* (Harmondsworth, 1968). Obermayer, H.: *Prehistoria y orígenes de la civilización* (tomo I de Historia Universal de Oncken). Ballesteros, E.: *Historia de España y su influencia en la Historia Universal* (Barcelona, 1918). Siret, Enrique y Luis: *Las primeras edades del metal en el sudeste de España* (Barcelona, 1890). Ferrá, B.: *Bronces antiguos hallados en Mallorca* (Revista de Archivos, 1901). Bazin, Germain: *Historia del Arte. De la Prehistoria a nuestros días* (Omega, Barcelona, 1972).

EL CARRO DE CULTO DE STRETTWEG

En Strettweg, cerca de Judenberg, en los Alpes austríacos, se conserva una pieza religiosa excepcional, perteneciente a la Alta Edad del Hierro Europea (siglo VII a. de C.). Se trata de un vehículo de bronce con cuatro ruedas sobre el que se encuentran numerosas figuras, humanas y animales. Se encontró en una rica tumba de restos incinerados bajo un túmulo, junto con vasijas de bronce, arneses de caballo, armas de bronce y hierro y utensilios, todo lo cual, excepto el carro de culto, puede hallarse también en el cementerio epónimo de la cultura de Hallstatt, a unos 50 km. al oeste, en el Salzkammergut, y que data de los siglos VII al V a. de C. La riqueza de Hallstatt dependía de las minas de sal locales, pero en Strettweg la facilidad de acceso a los yacimientos de las montañas de Estiria probablemente explica la riqueza del hallazgo.
La escena es un cuadro vivo dispuesto de forma simétrica en torno a una figura central de «diosa», que se alza sobre una rueda de once radios cortada en el suelo de la carroza. Su divinidad aparece reflejada por su tamaño (22,6 cm.), el doble del de las demás figuras.





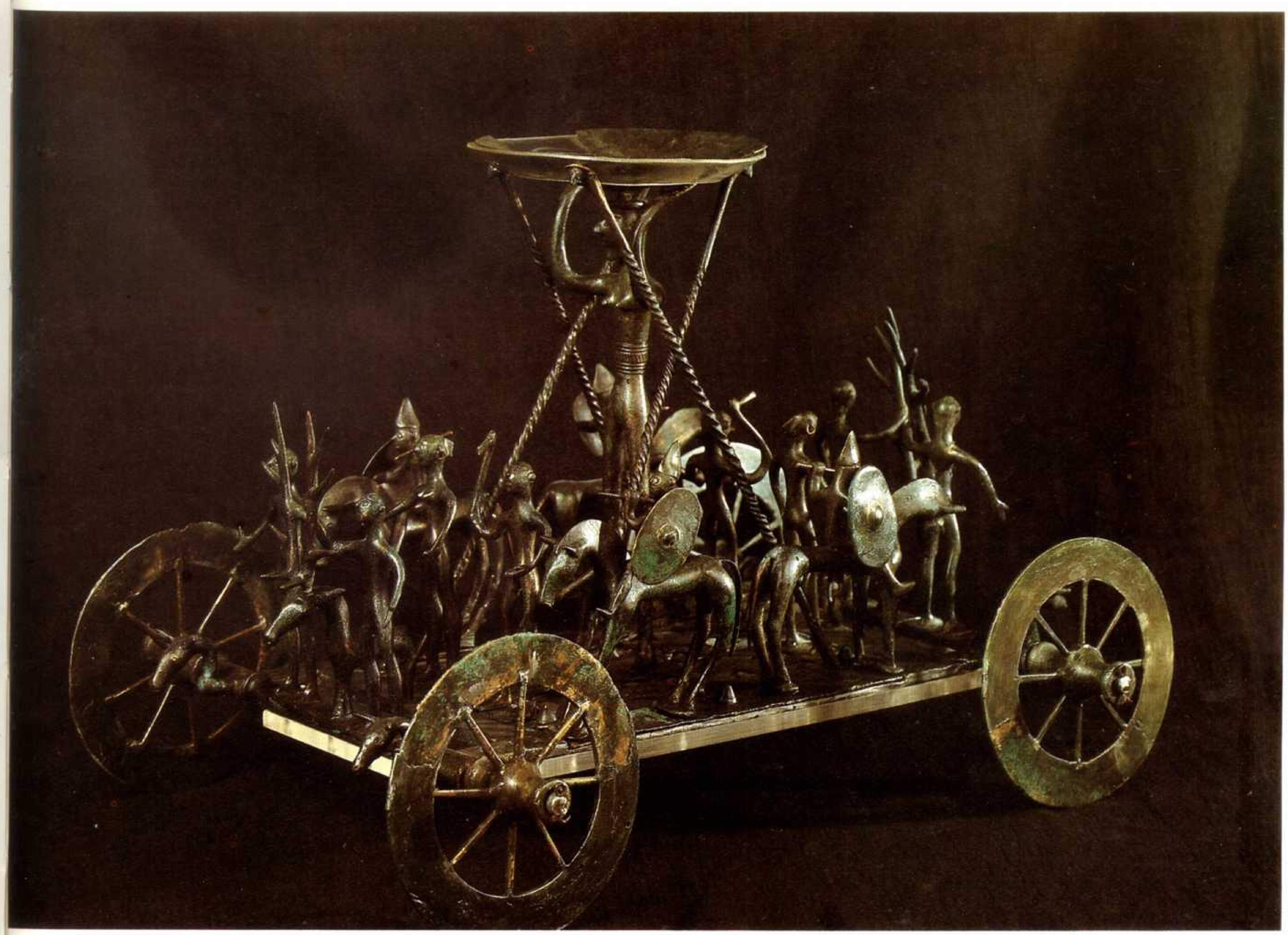
Figuras asexuadas agarrando las astas de un ciervo.

Hombre que blande un hacha y mujer con las manos en actitud de súplica.

Abajo: La figura central de la divinidad; 22,6 cm. de altura.

Está desnuda, excepto por un ceñidor, y presenta ambas manos levantadas para sujetar un recipiente casi plano que reposa sobre una almohadilla en su cabeza. El recipiente está sujeto también por cuatro tirantes de bronce retorcido y debía de estar destinado a soportar cierto peso. Cuatro guerreros montados, con escudos ovales, jabalinas y cascos cónicos, flanquean a la diosa por delante y por detrás. Entre ellos se encuentran de pie un hombre que blande un hacha y una mujer que extiende las manos en gesto de súplica, mientras delante y detrás hay dos pares de figuras asexuadas que agarran los grandes cuernos de un ciervo. Todas las





figuras están desnudas, y la plataforma termina en cuatro cabezas bovinas. Es sorprendente que no figure ave alguna. Aunque el carro de Strettweg es único, se conocen vasijas de bronce montadas sobre ruedas y rodeadas de figuras, normalmente aves, de tiempos anterior, a finales de la Edad del Bronce, desde Dinamarca hasta Bohemia. Existe un pequeño ejemplo en una tumba crematoria de Acholshausen, en el norte de Baviera.

Arriba: Carro de culto de Strettweg; en bronce, con una base de 35 × 18 cm. Landesmuseum, Joanneum, Graz, Austria.



Vagón del caldero, de bronce. Procedente de Acholshausen, Baviera.

En la Edad del Hierro de Hallstatt, de vez en cuando se adherían pequeñas figuras de bueyes, caballos, aves y hombres a vasijas de bronce.
En Italia se han encontrado figurillas de bronce sujetas a trípodes y otros elementos, pero ninguna como la «diosa». Esta figura alta y esbelta parece deber sus proporciones y estilo a un grupo de figuras de guerreros o de primitivos Zeus, más frecuente en Olimpia, donde hay un «Zeus» de comienzos del siglo VII a. de C. que es notablemente semejante. Los caballos de Strettweg pueden deber algo a los talleres griegos de la última etapa geométrica.
Las mismas *dramatis personae* aparecen en la tumba de un caudillo del siglo VII a. de C. en Gemeinlebarn, Austria.
La escena de Strettweg no es una escena de caza ni de sacrificio, sino más bien una apoteosis de la «diosa con el vaso» o cornucopia. Posteriormente, los celtas de las proximidades de Salzbach adoraron a Aeracura, diosa que llevaba un cuerno de la abundancia. Se puede situar la fecha de esta obra a principios del siglo VII a. de C.

VI

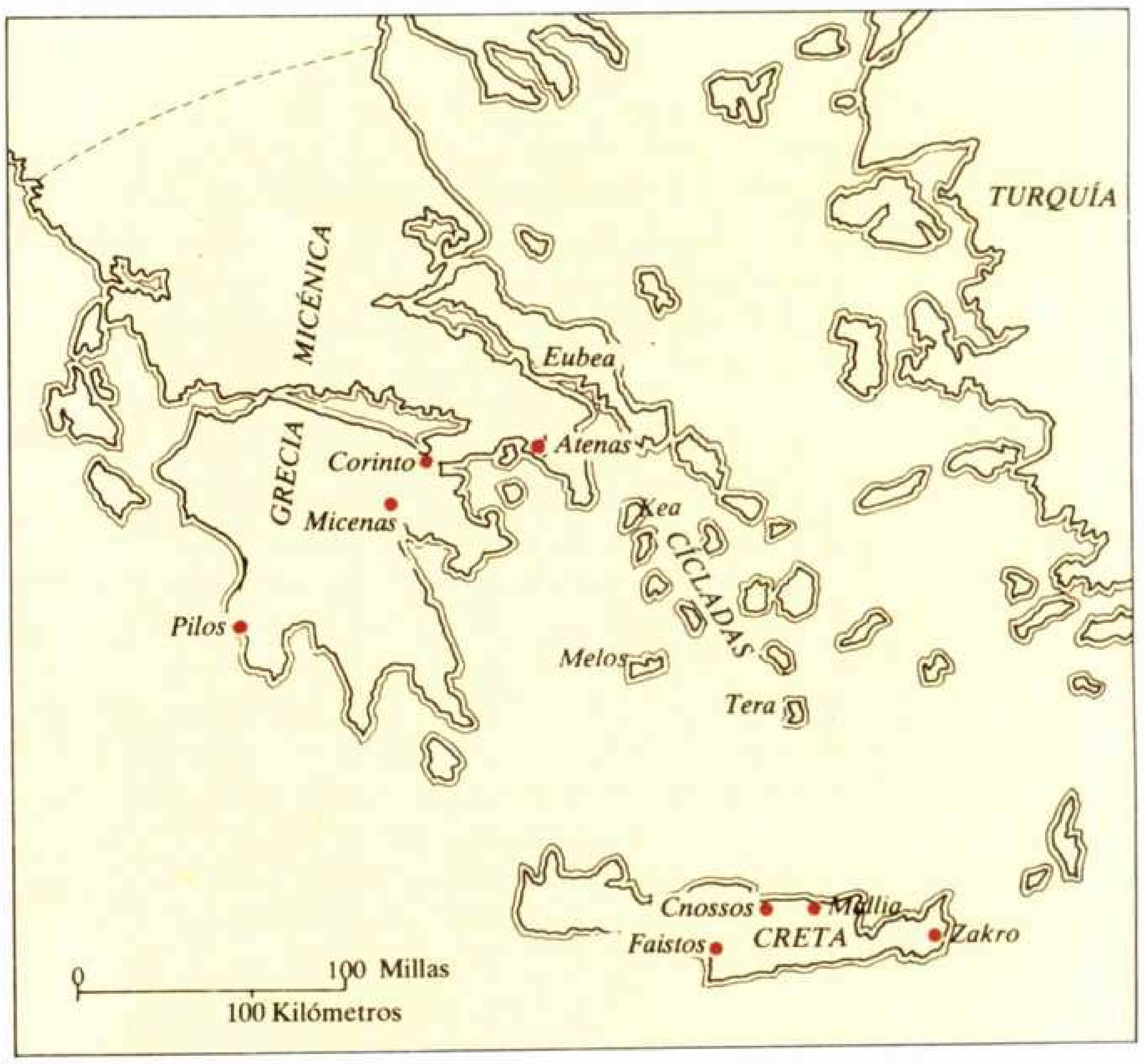
ARTE EGEO



Máscara de oro de Micenas. Museo Nacional de Atenas.

EL término «egeo» se utiliza de forma convencional para describir el arte de las civilizaciones que florecieron en la zona del Egeo durante la Edad del Bronce (c. 3500-1100 a. de C.). El mar Egeo ocupa la parte del Mediterráneo que queda entre Grecia continental y Asia Menor (actual Turquía) y limitada al sur por la gran isla de Creta. Al sudeste de Grecia continental se extiende un grupo de islas llamadas las Cícladas.
En el transcurso del período egeo, la fuente más importante de la energía creativa, tanto artística como política, parece haberse desplazado poco a poco de una parte de la zona a otra. En la Alta Edad del Bronce (c. 3500-2200 a. de C.) dominaban las Cícladas. En la Media Edad del Bronce (c. 2200-1650 a. de C.), le tocó el turno a Creta, cuya cultura se denomina minoica en recuerdo del legendario rey de la isla, Minos. Tras un período de transición a comienzos de la Baja Edad del Bronce (c. 1605-1100 a. de C.), durante el cual Creta mantuvo su posición, ésta se vio eclipsada por los micénicos de la Grecia continental. Su civilización toma su nombre de Micenas, que parece haber sido el centro del poder. Según la leyenda griega, Agamenón, el jefe de la expedición griega contra Troya, fue rey de Micenas.

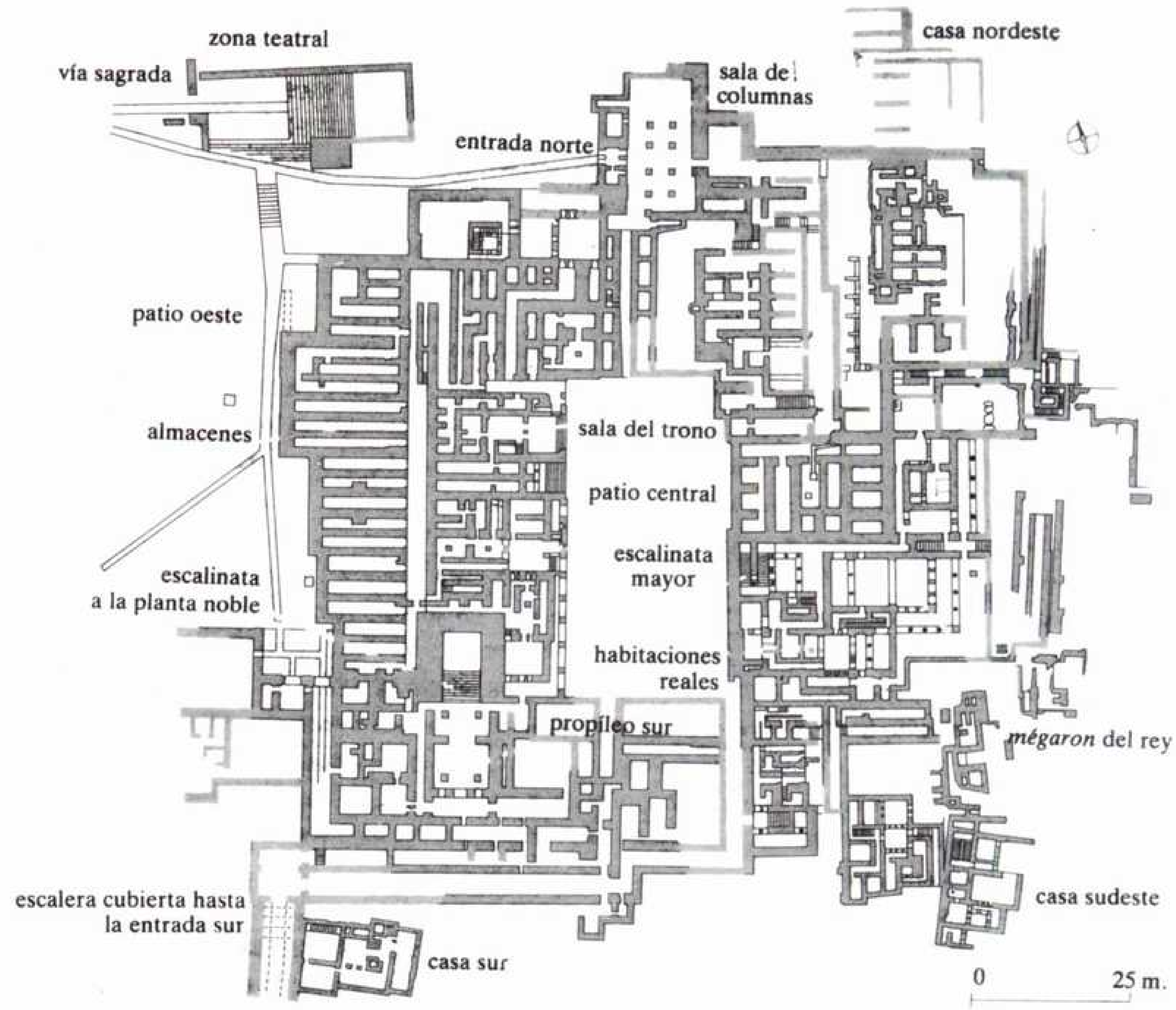
Las Cícladas y la Alta Edad del Bronce (c. 3500-2200 a. de C.).—Existen aldeas de piedra y adobe en esta primera época de la Edad del Bronce. Las casas eran sencillas y rectangulares, con frecuencia formando bloques en virtud del uso de paredes comunes. Las aldeas actuales, sobre todo en las islas, son fundamentalmente similares. En la Alta Edad del Bronce esta sencilla forma de organización social se encontraba generalizada por toda la zona, aunque cada región tenía sus variaciones distintivas en materia cultural.
Probablemente las actividades comunales no existían más que en escala de aldea, y el grado de refinamiento artístico guardaba correspondencia con este hecho. La mayoría de las Cícladas son pequeñas, pero parecen haber sido autosuficientes, y aunque sólo se alcanzó una regularización limitada, sus pequeñas comunidades prosperaron.
Sin embargo, otras islas desde luego tenían relaciones políticas y comerciales entre sí y con puntos más lejanos.
Las islas de Melos (Milo) y Tera poseían las únicas fuentes de obsidiana, especie de vidrio volcánico que se utilizaba, como el pedernal, para tallar herramientas y armas con bordes cortantes. En un período en el que el metal era raro, había una demanda considerable de este material, y su explotación constituía una fuente de beneficiosos contactos y experiencias externos. También el mármol era objeto de comercio, sobre todo entre las islas, pero algunas veces más lejos.
Se han encontrado objetos de origen cicládico en contextos de la alta Edad del Bronce en Creta, Grecia continental, y la costa egea de Turquía.
Éste fue el escenario en que mantuvieron su dominio las Cícladas. Pero antes del final de la Alta Edad del Bronce, una serie de peturbaciones conmovieron el Egeo y su entorno, rompiendo los patrones de existencia establecidos.
Muchas ciudades fueron destruidas y se produjeron migraciones de pueblos procedentes de Asia Menor y el noroeste, que invadieron por la fuerza los núcleos de población que encontraron a su paso.
Hacia finales de la Alta Edad del Bronce hubo una reducción considerable del número de comunidades existentes en las Cícladas. Poblaciones enteras, a excepción de las más grandes, parece que se concentraron en grandes asentamientos únicos, más fáciles de defender. Se sabe de varias que estuvieron fortificadas.



Distribución de los principales centros de la civilización egea.

Creta y la Media Edad del Bronce (c. 2200-1650 a. de C.).
Desde el comienzo de este período, Creta, cuyos logros artísticos anteriores no deben ignorarse en modo alguno, fue quien marcó la pauta. Se construyeron entonces los palacios cretenses, de los que el de Cnossos constituye el ejemplo clave. Representan una revolución tanto en términos arquitectónicos como sociales.
Parece que un solo complejo enorme servía para albergar a un supremo gobernante y a su séquito. También era el centro religioso de la comunidad, donde se celebraban los ritos y los juegos rituales. Pero el palacio cretense era aún más que todo esto. Era el centro administrativo de una extensa zona al que las granjas y aldeas más alejadas enviaban su producción para contabilizarla y distribuirla.
Semejante centro podía también equipar y poner en marcha talleres (por ejemplo, de metalurgia) de una perfección que posiblemente ninguna comunidad pequeña había podido soñar.
Creta no sólo era mayor y más fértil que cualquier isla de las Cícladas, sino que además constituyó la escena de aquella transición económica y política crítica de la organización local (aldeas) a la regional. De este modo, se elevaron los *standards* de vida, y la autoridad central empezó a ser lo suficientemente fuerte como para influir sobre los acontecimientos más allá de las costas de Creta.
La prosperidad estimuló una rápida evolución artística y técnica. Como en otras comunidades en otras épocas, gran parte de este creciente refinamiento artístico estuvo estrechamente relacionada con la vida religiosa.
Desde luego, la civilización palaciega minoica no se desarrolló de la noche a la mañana. Los cruciales cambios sociales se sucedieron poco a poco y la característica disposición palaciega se desarrolló a finales del 3.^{er} milenio a. de C. Pero estos centros se conservaban asombrosamente bien en la Baja Edad del Bronce (hasta c. 1450-1400 a. de C.), y es de este último período palaciego de donde procede gran parte de nuestro conocimiento.
Cnossos, Faistos y Mallia, los tres grandes palacios de Creta, fueron construidos c. 2200 a. de C. Existe otro

Pauta del palacio de Cnossos.



El Trono y la Sala del Trono del palacio de Cnossos.



palacio en Zakro, en el extremo este de la isla, a una escala ligeramente menor, y casi con seguridad un quinto bajo la actual torre de Chania en el oeste. Su creación pertenece a un período de importantes cambios sociales en el que Creta se organizó en regiones, cada una con un palacio como centro administrativo. Existe cierta tendencia a suponer que Cnossos fue la gran capital, pero no existe prueba real alguna de que fuera más que una entre tantas.

Los restos que se pueden ver hoy todavía son sobre todo los de las grandes reconstrucciones que se hicieron tras las importantes destrucciones por terremotos en c. 1700 a. de C. Pero hay partes todavía posteriores. La disposición básica parece haber permanecido invariable. Había un gran patio rectangular rodeado por edificios de dos o más pisos. Todos los palacios comparten este diseño, pero difieren en los detalles. Se han identificado salas destinadas a funciones privadas, estatales, rituales, técnicas y domésticas. Resulta significativo el que las salas de culto normalmente tengan acceso directo a los patios centrales. El deporte de la tauromaquia (saltar al toro), representado en diversos medios artísticos, debe de haber sido una actividad ritual y puede que se mantuviera en dichos patios.

Aparte de su complejidad (Cnossos contiene el laberinto de la leyenda de Teseo y Ariadna), llaman la atención rasgos de la propia construcción, como por ejemplo el uso de grandes bloques finamente trabajados de albañilería y de columnas que van disminuyendo característicamente hacia abajo. Los muros de piedra se reforzaban con vigas de madera para dar cierta flexibilidad frente a los terremotos. Se utilizaban tragaluces para contribuir a la iluminación.

Durante la mayor parte de la existencia de los palacios cretenses, parece que no hubo nada comparable a ellos en el continente ni en las Cícladas. Hubo, es verdad, estructuras considerables fuera de Creta, pero carecían de refinamiento en su diseño y construcción.

A finales del siglo XVI a. de C. se erigieron en el enclave de Akrotiri, en la isla de Tera, impresionantes edificios, cuya construcción debió de verse influida por los modelos cretenses, aun cuando en realidad no fueran construidos por éstos. Aquí se aplicaron las técnicas cretenses a la construcción de una ciudad, más que un palacio (al menos no se ha descubierto todavía palacio alguno) y no se han encontrado ciertos rasgos más adecuados para un complejo monumental. Poco tiempo después, existen indicios de influencia cretense en la construcción continental, aunque allí nunca llegó a adoptarse el plan del palacio de aquella isla.

Baja Edad del Bronce I (c. 1650-1450 a. de C.).—Durante el período precedente, ni las islas ni el continente habían conseguido el prestigio ni el refinamiento artístico de Creta. El carácter insular cicládico, tanto geográfico como político, era ya más un obstáculo que una ayuda para el progreso. Los centros insulares continuaron floreciendo, desarrollaron estilos de arte individuales y comerciaron con el exterior (especialmente con Creta). Pero no estaban en posesión de ejercer una fuerza política unificada.

En el continente no hubo señal alguna de la revolución social que había ocurrido en Creta y, hasta finales de este período, escasean los productos artísticos y carecen del refinamiento cretense, así como de la espontaneidad y la frescura de algunas obras cicládicas.

Pero antes de terminar el período medio de la Edad del Bronce, en el más antiguo de los dos círculos de enterramientos de Micenas, existen hallazgos que apuntan hacia una mayor riqueza y refinamiento e implican cierta forma de cambio social. El último y más famoso círculo de enterramientos, descubiertos en el siglo XIX por Heinrich Schliemann, con tumbas que entran ya dentro del período final de la Edad del Bronce, confirma de manera espectacular estas tendencias. Los objetos hallados en las tumbas de lo que tan sólo puede ser una dinastía de guerreros presentan una asombrosa profusión y riqueza. El armamento encontrado demuestra que esta gente era mucho más belicosa que los minoicos. La imposición (o quizá evolución) de esta casta de guerreros en la sociedad micénica no cuenta con una documentación detallada, pero, no obstante, constituye un hecho.

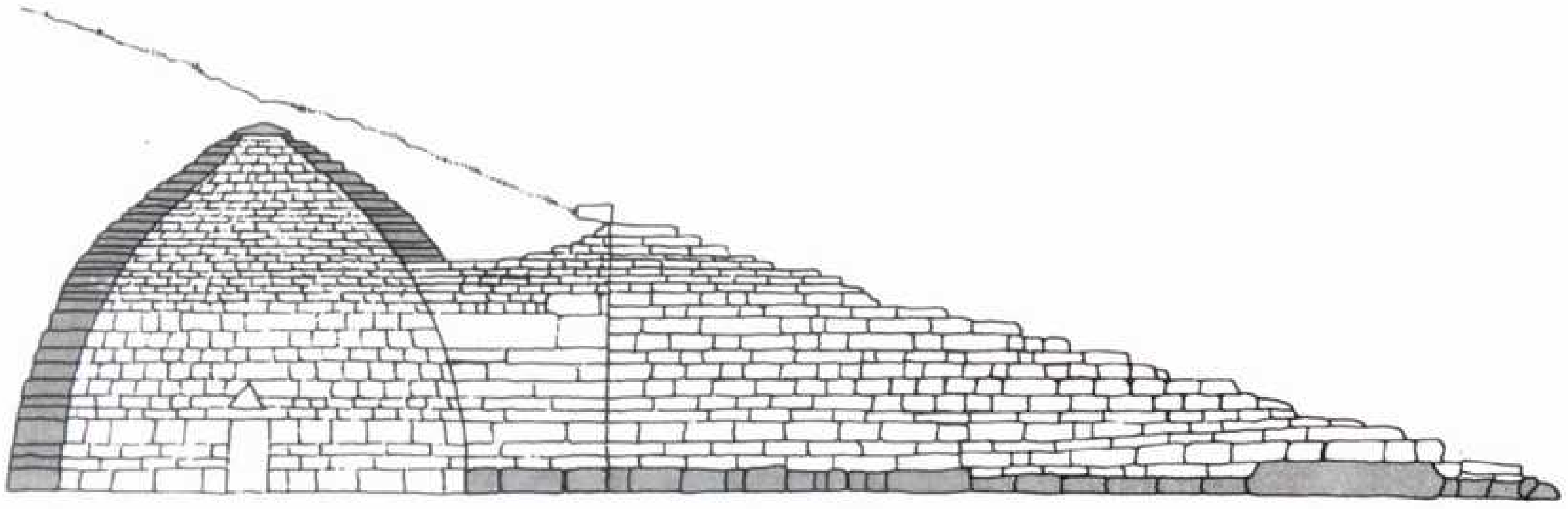
Un segundo acontecimiento, esta vez natural, resulta importantísimo para nuestro conocimiento de este período de cambio. La isla de Tera (actual Santorín) está situada entre las Cícladas meridionales, a sólo unos 97 kilómetros de la costa norte de Creta. El centro de la isla era un volcán que, a comienzos del siglo XV a. de C., entró en erupción y finalmente explotó. El cráter del volcán se desplomó y las mareas que esto produjo debieron de ejercer desastrosos efectos sobre los puntos costeros que estuvieran en su camino, especialmente los de Creta.

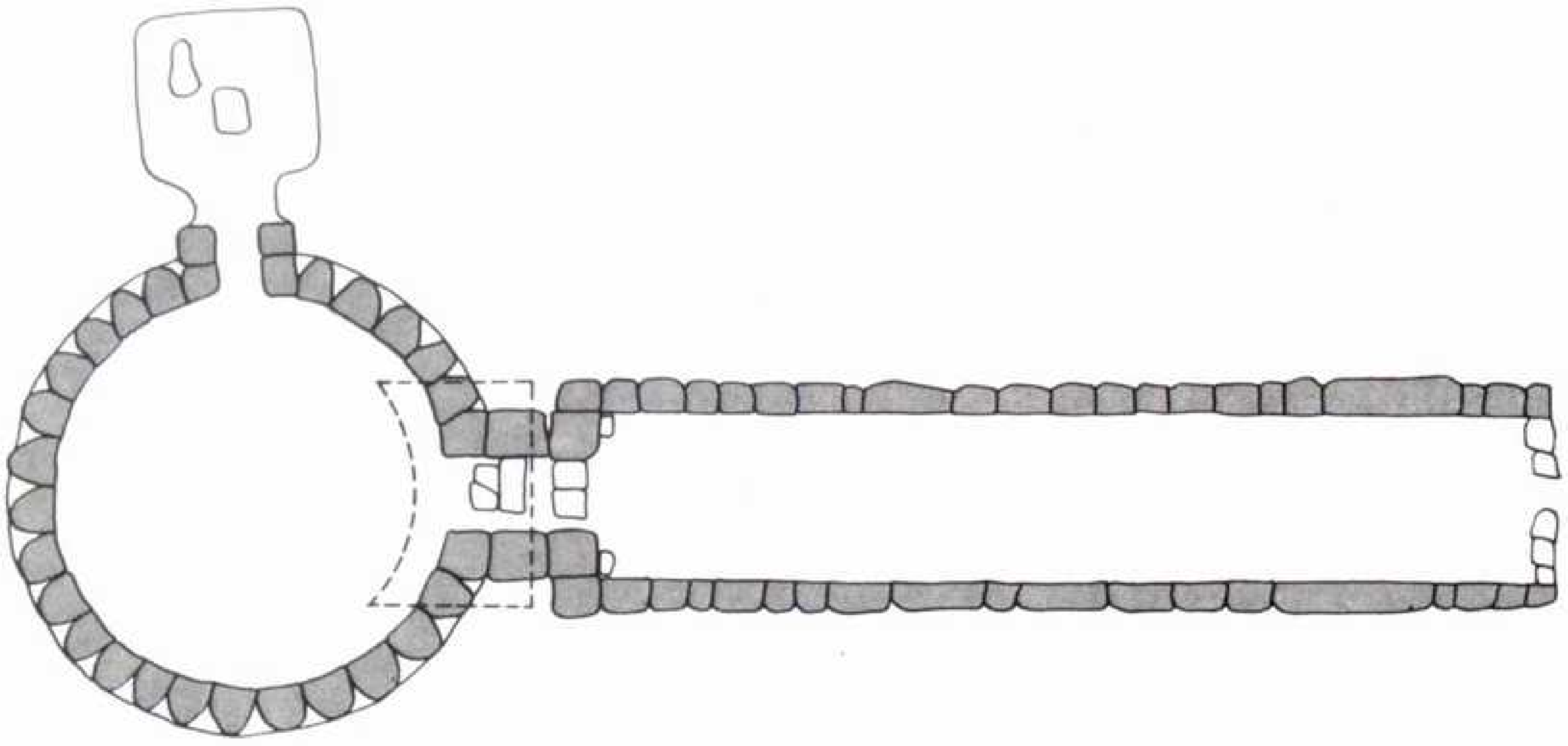
El lugar de Akrotiri, en Tera, quedó sumergido en cenizas y piedra pómez procedentes de la erupción, y de este modo se conservó notablemente bien. Ilustra el punto hasta el que llegó el poder de Creta en aquella época. Casi toda la producción artística local de Akrotiri es imitativa, y muchos objetos son de importación. Ya hemos señalado la influencia minoica sobre la arquitectura del lugar en cuestión. El estilo y la influencia de Creta no sólo penetraron en las islas; también en el continente encontramos en este período de transición objetos e inspiración cretenses.

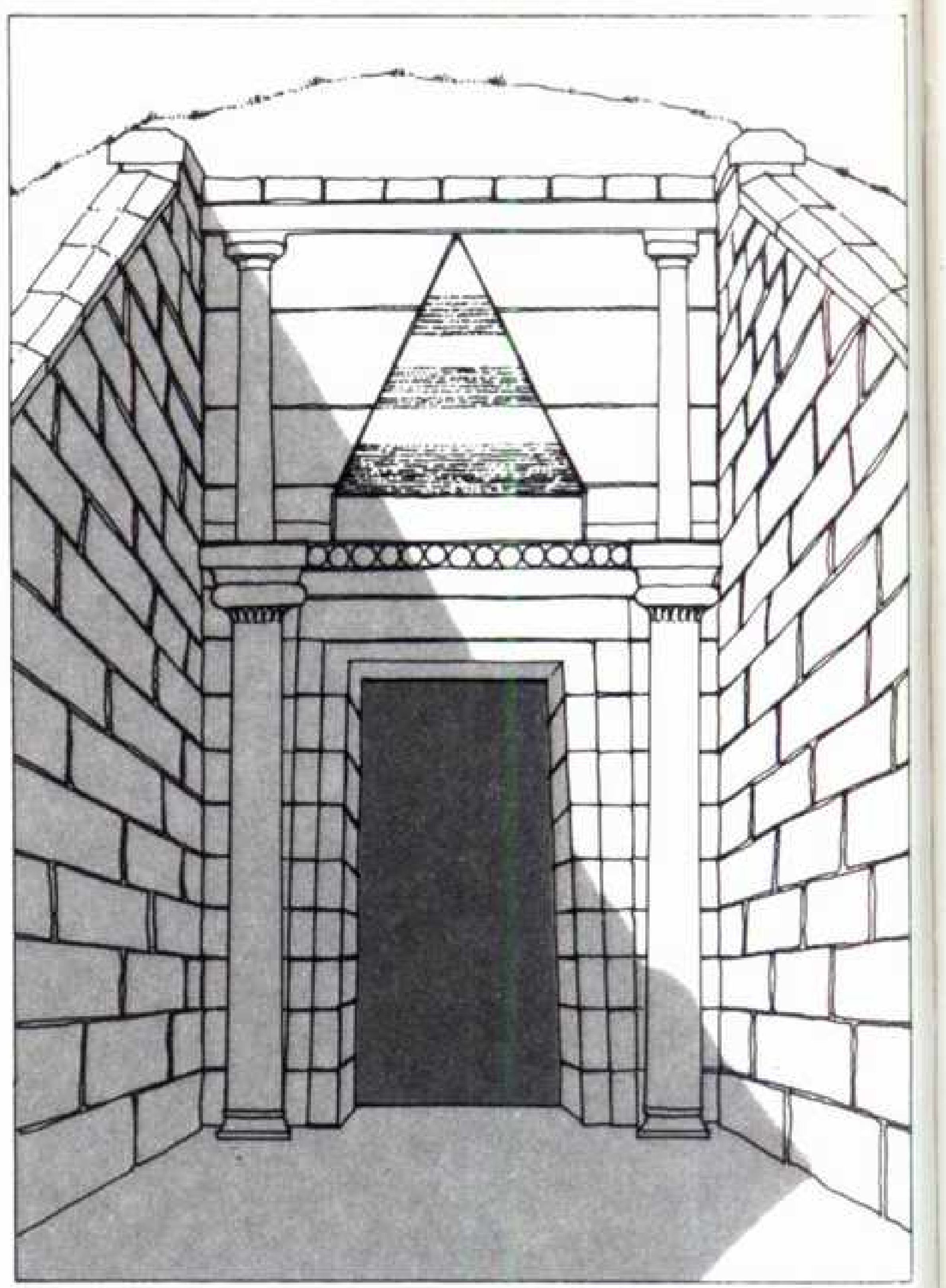
Baja Edad del Bronce II (c. 1450-1150 a. de C.): El Imperio Micénico.—La aparición de los belicosos micénicos junto con las consecuencias de la explosión de Tera condujeron a la caída del poder cretense. Cuando Tera explotó, los micénicos eran ya lo suficientemente fuertes como para tomar ventaja.

Muchos lugares cretenses quedaron destruidos durante el siglo XV. Puede que algunos de los enclaves costeros sufrieran efectos secundarios del desastre de Tera, y otros probablemente fueron destruidos por invasiones micénicas. Aparecen objetos micénicos en Creta a finales del siglo XV, y poco después se construyó un palacio de tipo característicamente micénico en el importante lugar de Filacopi, en la isla de Melos, lo que desmuestra claramente la sustitución de la influencia minoica por la micénica.

Todos los palacios cretenses fueron destruidos más o menos en esta época, y los micénicos aprovecharon para desarrollar su propia civilización centrada en palacios. Algunos de los métodos de organización parecen derivados de Creta, como la escritura en que se llevaban los registros administrativos. Pero el palacio micénico en sí era bastante diferente del cretense y refleja un papel social diferente. La similitud con el sistema cretense estriba en el uso del palacio como centro de coordinación económica y política de una región grande. La pieza central es el llamado *mégaron,* largo y rectangular, con una sala principal, antecámara y atrio. La sala principal, profusamente decorada, tenía un hogar ceremonial en el centro y un trono contra una pared. El *mégaron* estaba rodeado de salas secundarias, aunque no necesariamente con acceso directo a él: cuartos de estar, almacenes, talleres y archivos administrativos. No resulta fácil decir cuándo se desarrolló esta forma de palacio micénico. Quizá surgiera en el siglo XV o un poco antes, pero no llegó a desarrollarse plenamente hasta después del 1400, una vez que los micénicos hubieron logrado el control del Egeo.





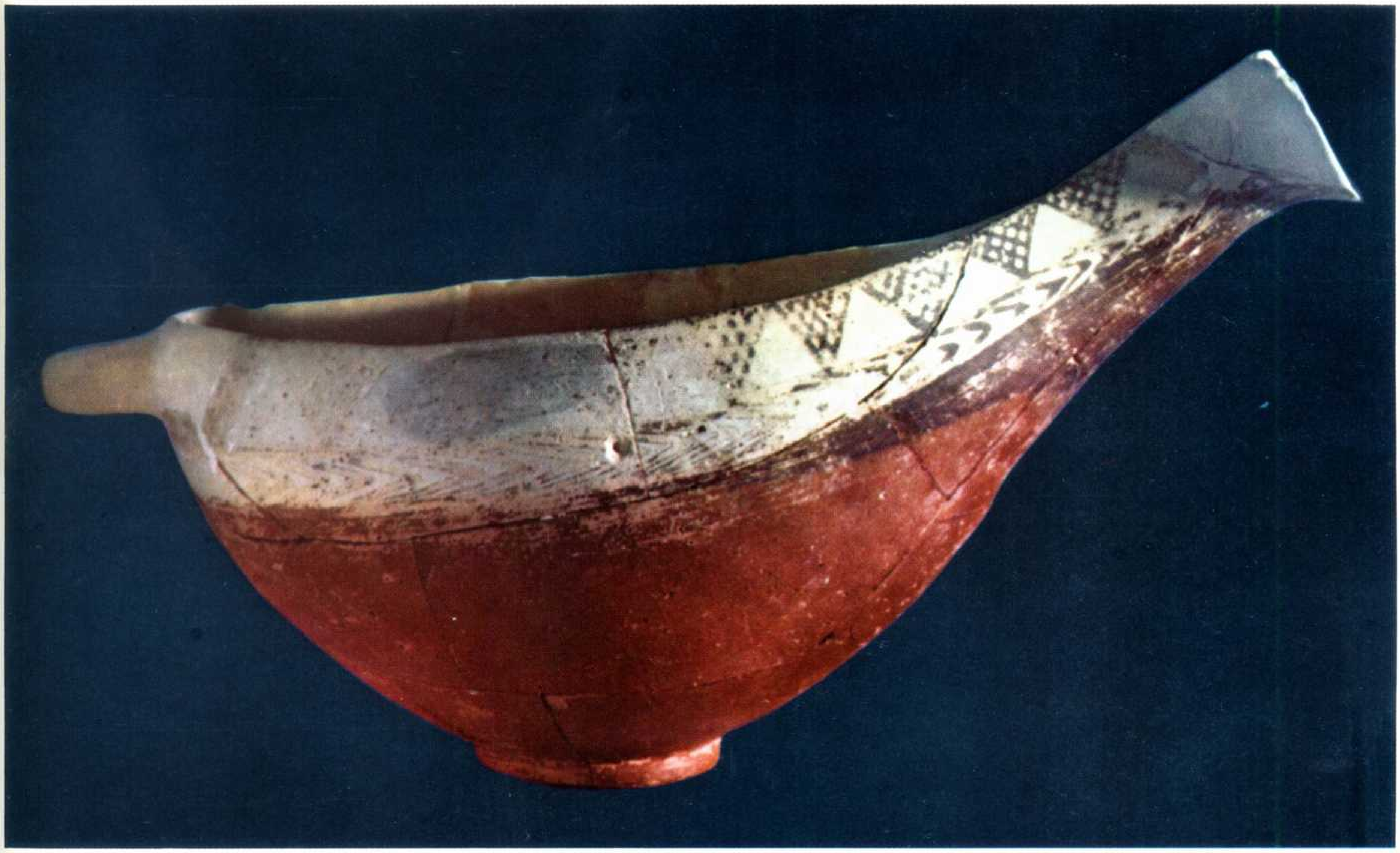


Planta y alzado del Tesoro de Atreo, Micenas: el mayor y mejor construido de los *tholos*.

En muchos de los centros micénicos más importantes se encuentran fortificaciones masivas, inexistentes en Creta. Están construidas con enormes bloques informes de piedra, siguiendo el estilo denominado «ciclópeo». Al circuito amurallado de Micenas se entra a través de la monumental Puerta de los Leones, así llamada porque presenta dos leones, colocados heráldicamente uno a cada lado de un pilar central, tallados sobre el dintel.
En Tirinto, donde la entrada está defendida por masivas puertas de acceso, las paredes ciclópeas contienen galerías abovedadas dentro de su espesor. La Acrópolis de Atenas también tenía fortificaciones micénicas, pero se conservan pocos restos.
También son particularmente micénicos los *tholos*, o tumbas en forma de colmena, donde estaban los enterramientos de los reyes, sucesores de aquellos que fueron enterrados en tumbas circulares. Cada una de estas tumbas, abiertas en la ladera de una colina próxima a la población con la que estuviera asociado el rey, tenía un largo corredor de aproximación sin techo (bordeado de piedra en los ejemplos más avanzados), una compleja entrada y una cámara redonda, a veces con salas laterales que daban a ella. La bóveda es de voladizos y se curva hacia arriba hasta dar en un estrecho orifico coronado por una piedra exterior.
Estas tumbas quizá se derivaran de las tumbas circulares mucho más rudas de los períodos inicial y medio de la Edad del Bronce cretense. Las más antiguas son las del sur de Grecia, que estuvo especialmente abierto a la influencia minoica durante el período de transición.
A lo largo de las generaciones que siguieron al 1400 a. de C., la influencia micénica se extendió a través del Egeo y más allá aún, y tal es el grado de unidad cultural que se alcanzó, que podemos hablar de un «imperio» micénico. Sin embargo, durante el siglo XIII, este imperio se encontró con problemas, fueran internos, externos, o ambas cosas. Síntomas de estos problemas son la construcción de grandes murallas de defensa, y las destrucciones de enclaves micénicos ocurridas hacia el 1200 a. de C. En este momento, el imperio se desmembró, los iniciales centros de poder decayeron y la unidad cultural se desintegró. Se desarrollaron nuevos centros regionales en posiciones más lejanas, con sus propios estilos diferenciados. En el siglo XII, éstos también decayeron, y toda la zona entró en un período de bajo nivel de vida y de pobreza artística. Las diferencias radicales entre el arte cretense y el micénico saltarán a la vista en las páginas que siguen. El arte micénico posee tendencias hacia lo suntuoso, lo formalista y, en cuestión de temática, lo violento, nada de lo cual constituye una característica del minoico. La sociedad que representa el arte micénico es autoritaria y belicosa, y probablemente carecía del refinamiento intelectual de la antigua Creta.

Ejemplo de decoración incisa: *pyxis* de las Cícladas.





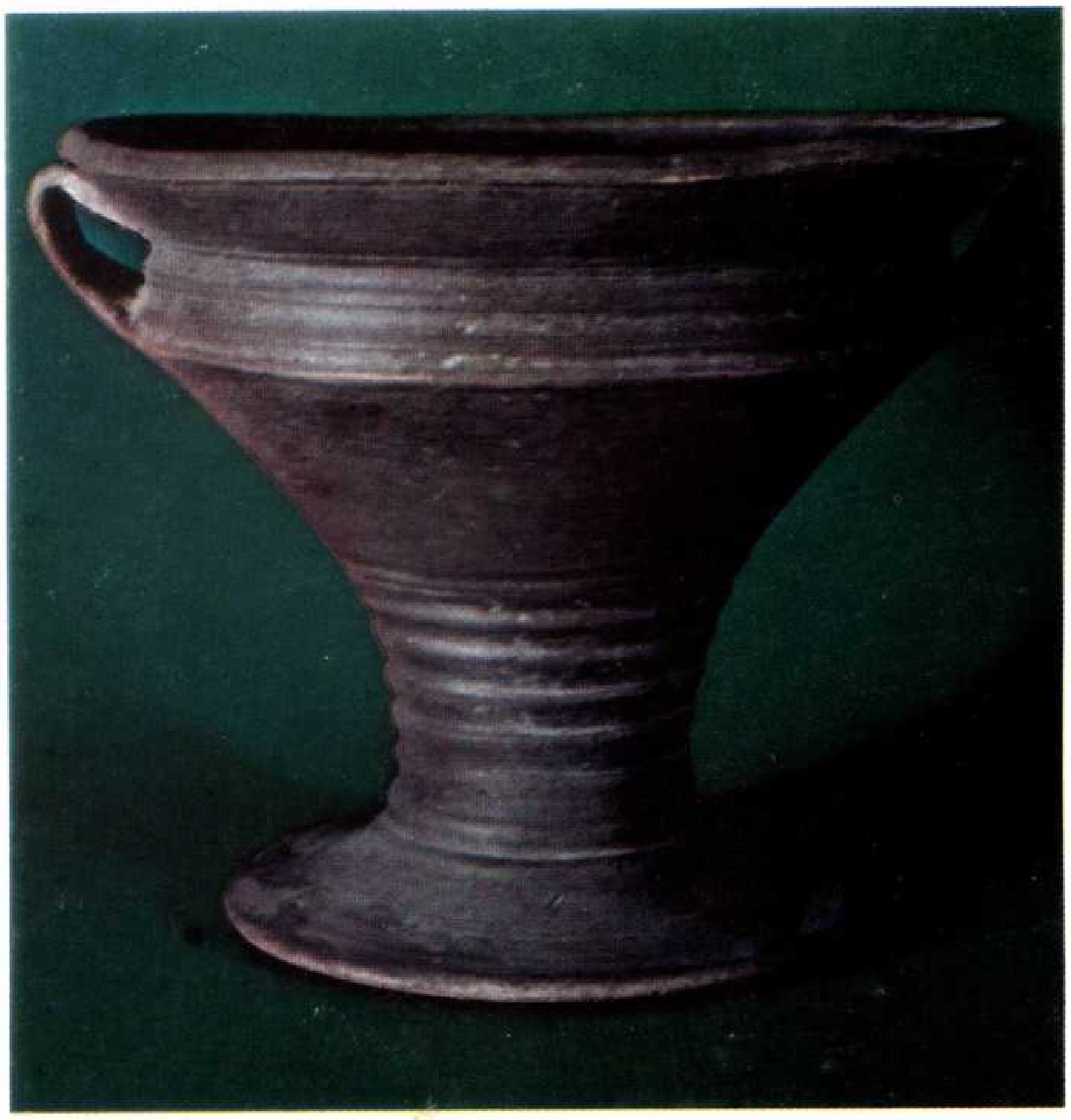
«Salsera» procedente de Spedos, en la isla de Naxos; 28 cm. de longitud; 2600-2200 a. de C.

Ejemplo del estilo *Kamarés: phitos* procedente de Faistos; 1900-1700 a. de C.



Asimismo, las diferencias en materia de tradición religiosa quizá tuvieran mucho que ver con todo esto.

Alfarería.—Durante la primera parte de este período, parece que la mayor parte de los vasos están hechos a mano, sin ayuda de rueda de alfarero alguna. Ésta fue introducida, en forma rudimentaria, antes de terminar el período inicial de la Edad del Bronce y su uso cada vez más extendido condujo a una mayor regularidad y simetría en la forma de los vasos. Toda la alfarería, a excepción de la cacharrería doméstica más ordinaria, pasaba por alguna forma de tratamiento de la superficie. Éste podía consistir en un simple lijado o en un alisado más elaborado (pulido) con una herramienta cuyas marcas pueden observarse a menudo. Con frecuencia se pintaba en la superficie una banda de arcilla diluida, especialmente cuando se iba a aplicar alguna decoración. A veces se empleaban juntos el pulido y la banda de arcilla para producir un terminado excepcionalmente profundo y lustroso. El uso del pulido como técnica decorativa primaria es de lo más común en los períodos inicial y medio de la Edad del Bronce. Los patrones incisos son anteriores y cicládicos. Las líneas incisas algunas veces se rellenan con una sustancia blanca. Hasta el establecimiento de los palacios cretenses, la mayoría de la decoración pintada era simplemente lineal. Después, en Creta y posteriormente en el continente, empezó a adquirir complejidad y se adoptaron motivos naturalistas. Con el tiempo, éstos se fueron estilizando, y su origen estaría bastante oscuro de no haber sido posible rastrear la historia de los motivos desde sus fuentes. Tal estilización es particularmente característica de la última parte del período que nos ocupa.



Cerámica de estilo miniano gris.

Aparecen escenas con figuras, pero no abundan. Durante la Alta Edad del Bronce predominan las formas sencillas de decoración que hemos mencionado antes: pulido, incisión, patrones lineales pintados. En Creta se inventó una técnica especial de horneado que producía un efecto salpicado de rojo y negro.
Las formas también tienden a ser simples. Algunas son particularmente características de ciertas áreas: el cáliz cretense, la «tetera» y el cántaro, los vasos de suspensión cicládicos y los *kernos* (especie de palmatoria múltiple) y la «salsera» continental.
La alfarería de los primeros palacios cretenses en el período medio de la Edad del Bronce está decorada conforme a un estilo «claro sobre oscuro»: colores luminosos sobre la superficie oscura del vaso. Anteriormente se habían usado simples patrones pintados de blanco. Más tarde empezó a utilizarse pintura roja además de la blanca, y después otras tonalidades y colores. Los patrones fueron haciéndose más complejos con la adopción de elementos espirales y curvilíneos. También aparecieron motivos florales.
La alfarería cretense más refinada es la llamada vajilla de cáscara de huevo, decorada según el estilo de Kamarés. La vajilla de Kamarés es policroma sobre fondo negro y recibe su nombre de una cueva de Creta donde hallaron los primeros ejemplos. Hay delicadas tazas con paredes muy finas, y sus formas son a menudo angulares imitando las vasijas de metal. Las superficies oscuras son lustrosas. Los recipientes de mayor tamaño se decoraban también con el mismo estilo. Algunas vasijas llevan adiciones plásticas. Los recipientes de este tipo de épocas posteriores presentan una gama de patrones más reducida, ejecutados en un estilo más rudo y con menos colores. La alfarería de esta época en la Grecia continental y las Cícladas tiene poco, si es que tiene algo, en común con la de la antigua Creta palaciega.
Las dos variedades más comunes de alfarería continental en esta época se denominan «miniana gris» (por Minyas, el legendario rey de Orcómene, lugar donde se identificó por vez primera este tipo de alfarería) y «pintada mate», respectivamente.
La variedad miniana gris se distingue en seguida por su color uniforme gris oscuro y la suavidad que presenta al tacto. En su forma más rudimentaria y antigua, pertenece al final del período inicial de la Edad del Bronce, pero las formas clásicas, que presentan marcados contornos y parecen imitar prototipos de metal, son posteriores.
La vajilla pintada mate, como sugiere su nombre, lleva patronos en (normalmente) pintura mate oscura sobre fondos claros. Parece tener su origen en las Cícladas, pero el desarrollo del estilo adoptó cursos diferentes en las dos zonas. Algunas de sus formas son similares a las de la vajilla miniana gris. En una etapa posterior aparecen diseños policromos.
Los jarrones y los cacharros con pitorro son comunes en el estilo cicládico de pintura mate, forma de la que se deriva la alfarería continental. En un principio, los patrones son estrictamente rectilíneos, pero después se rompe la rigidez mediante el uso de elementos de diseño curvilíneo.
En una etapa desarrollada de este estilo, las formas aparecen mejor proporcionadas y los vasos normalmente están hechos (al menos en Melos, de donde procede la mayor parte de nuestro conocimiento de esta alfarería) de un distintivo material blanco, a menudo de refinada calidad. Los motivos decorativos son más ambiciosos y, aunque poco refinados, poseen mucha frescura y espontaneidad.
A lo largo de este período fue muy popular en las islas la alfarería oscura con las superficies pulidas hasta alcanzar un gran brillo, a menudo en rojo; pero también otras

Jarrón de «estilo palacio» decorado con caracoles de mar, procedente de Zakro; 28 cm. de altura.





Jarra de estribo, del siglo XIII a. de C., procedente de una tumba de Macresia, cerca de Olimpia.

tonalidades pasando por el marrón hasta llegar al negro. Son frecuentes los recipientes llanos con los bordes curvados hacia adentro y algunas veces asas. En ocasiones, en estas vajillas pulidas o bruñidas locales aparecen imitaciones de formas minianas grises. En las Cícladas se encuentran verdaderas minianas grises, pero está claro que fueron importadas. Una proporción considerable de las vasijas bruñidas están decoradas con patrones blancos.

Un estilo de lo más atractivo, que combina rasgos de la pintura mate y de la alfarería pulida, se introdujo en Melos hacia finales del período medio de la Edad del Bronce. Consistía en motivos decorativos cuyos elementos rojos (normalmente círculos) estaban bruñidos, quedando el resto pintado en el negro mate normal. En estos vasos aparecían con frecuencia imágenes de aves.

Ya hemos descrito la notable comunidad de gustos existentes entre Creta y el continente durante la primera parte del período final de la Edad del Bronce. A veces es imposible discernir en cuál de las dos regiones se hizo un vaso determinado. La inspiración todavía pertenecía claramente a Creta, cuyos palacios, reconstruidos tras las destrucciones del siglo XVIII, continuaban floreciendo. Muchos de los objetos más finos hallados en esta época en el continente seguramente se hicieron en Creta o por artesanos cretenses que trabajaban fuera.

Aparte de la introducción de nuevas formas, varias de las cuales aparecen antes del final del período precedente, la alfarería del último período de la Edad del Bronce cretense se distingue muy bien de estilos anteriores por el uso de una técnica decorativa radicalmente diferente. En lugar del sistema «claro sobre oscuro», ahora se pintan diseños en color oscuro sobre una superficie de color claro. Aunque el continente tenía una tradición decorativa de «claro sobre oscuro» (el estilo de pintura mate), aparecen nuevas tendencias estilísticas claramente vinculadas a la Creta contemporánea. En las Cícladas la tendencia del momento se encaminó hacia un abandono de la innovación local y hacia una copia de los modelos cretenses.

Muchos de los patrones empleados son abstractos: especialmente popular es la espiral, a veces elaborada con puntos o pintura blancas. Aparte de estos diseños más convencionales, hay dos tendencias en la decoración cretense. La primera y más antigua lleva consigo el uso de plantas, flores, hojas y hierbas como elementos decorativos. La segunda depende de motivos de la vida marina; pulpos, erizos de mar, nautilos. Tales tipos llegaron también hasta el continente, donde saltan más a la vista los patrones formales. Hacia el final del siglo XV, estos motivos fueron haciéndose cada vez más estilizados. Esta tendencia resulta especialmente evidente en las grandes jarras «estilo palaciego», procedentes tanto de Creta como del continente. Como esta tendencia coincide con los años críticos de la transición de poder de los minoicos a los micénicos,

podemos ver en ella prueba de la supeditación de la energía y el naturalismo cretense ante el formalismo más pesado del continente. En las islas, Tera (destruida antes de la introducción de los estilos marino y palaciego) posee un número excepcionalmente grande de importaciones cretenses. La alfarería local de este lugar muestra dependencia de las formas y los motivos decorativos cretenses, especialmente las espirales y las flores. Estos patrones también fueron muy imitados en Melos. También se encuentra alfarería cretense importada en otras islas, Paros y Kea, por ejemplo.

Tanto la elevada calidad técnica como el sistema decorativo «oscuro sobre claro» florecieron en el continente y en Creta durante los años del Imperio Micénico. Tan sólo a finales de este período la calidad comienza a sufrir merma y la decoración empieza a ser descuidada e imprecisa.

En este momento, la alfarería micénica es la que establece modelos, y los productos cretenses los siguen en lo que se refiere a forma y ornamentación. Muchos elementos decorativos micénicos representan estilizaciones de motivos anteriores y más naturalistas, a menudo derivados de Creta. La mayoría de las veces se encuentran distribuidos en zonas o paneles.

En las Cícladas, desde el principio del período imperial micénico, la alfarería local decorada presenta un carácter completamente micénico, y probablemente la mayor parte de ella es importada. Sin embargo, puede que los análisis demuestren que ya se habían descubierto métodos de refinamiento de las arcillas cicládicas, normalmente bastas, lo que permitiría la producción local de vasos «micénicos».

Una de las formas micénicas más típicas es el *kylix* o vaso de pie. Muchos ejemplos, tanto lisos como decorados, proceden de lugares de este período.

La jarra de estribo, aunque originalmente cretense, se convierte en una forma micénica común. Este tipo de vasija, que tiene un pitorro al lado del cuello y un falso pitorro incorporado al asa, en la parte superior, era fácil de tapar. Algunas poseen espigas que sobresalen del auténtico pitorro para facilitar la colocación de un tapón. Probablemente se utilizaban para transportar líquidos.

No son comunes los vasos con decoración figurativa, pero hay un grupo notable de cráteras (recipientes grandes). La mayoría de ellas se han encontrado en Chipre, y pocas en Grecia, pero el análisis de la arcilla demuestra que se hicieron en Grecia. Destacan especialmente escenas relacionadas con la guerra —guerreros, caballos y carros—, lo que revela una de las preocupaciones principales de la gente para la que están hechas.

La alfarería de las etapas finales del período micénico debe considerarse en estrecha conjunción con la historia del momento. Ya hemos visto cómo, incluso antes del 1200 a. de C., algunos lugares micénicos habían construido o reforzado sus sistemas de defensa. A finales del siglo XIII, la mayoría de los lugares fueron destruidos o abandonados, y sólo unos cuantos se volvieron a ocupar. Todavía no sabemos exactamente lo que ocurrió, si hubo una invasión masiva, una guerra civil o un cambio climático importante que arruinó el suministro de alimentos, lo que hizo que unos perecieran de hambre y otros se volvieran contra los suyos en una lucha desesperada por la supervivencia.

Ocurriera lo que ocurriera, el caso es que el Imperio como autoridad centralizada quedó roto, pero las profusas habilidades técnicas y artísticas que habían florecido en su seno no se disiparon por completo. Se establecieron en otros puntos refugios de los anteriores centros de poder en las partes más remotas de Grecia e incluso en Chipre. Se produjeron vasos de elevada calidad, por ejemplo en Naxos



Decoración con guerreros de una crátera de Micenas, finales de la 2.ª Edad de Bronce; 41 cm. de altura. Museo Nacional de Atenas.

y en el sudeste del Egeo. El «riguroso» estilo continental, que posee cierto paralelismo en Creta, se apoya firmemente sobre la tradición heredada. Sin embargo, aparecen notables variaciones regionales y existe una tendencia aún mayor al formalismo. Los estilos posimperiales más refinados no sobrevivieron al final de la Edad del Bronce. Los últimos vasos (adecuadamente denominados submicénicos y subminoicos) poseen una gama restringida de formas básicas y ornamentos. Su calidad técnica es escasa, y los contornos de los vasos son vagos y notablemente menos vivaces. Estos habitantes del Egeo obviamente perdieron ánimo de iniciativa por las condiciones adversas que prevalecían, hecho que se refleja claramente en la calidad de su alfarería. El contraste entre estos tristes productos de una civilización agonizante y la nueva vitalidad del subsiguiente renacer protogeométrico es de lo más acusado, dado que los dos estilos, tan absolutamente diferentes en cuestión de sentimiento, comparten similares formas y motivos. (*Véase* Arte Griego Arcaico.)

Frescos.—Los palacios cretenses se construyeron en una escala que dejaba grandes zonas de pared libres para el embellecimiento, y de este modo fue como se desarrolló el arte de la pintura al fresco. En los palacios más antiguos se limitó fundamentalmente a colores lisos y patrones lineales simples sobre las paredes emplastecidas. Posteriormente eran comunes las escenas figurativas y naturalistas y se pueden relacionar muchos de sus motivos con los hallados en la alfarería contemporánea.

La mayor parte de las escenas figurativas pertenecen a los últimos palacios. El *Fresco de los Lirios* de Amnisos, villa situada en la coste norte de Creta, corresponde a un momento de transición. Posee el característico fondo rojo y algunos de los patrones lineales del estilo antiguo, pero los lirios representan una composición más trabajada. Las flores también indican el interés por las plantas y la vida natural, que constituyeron fuentes importantes de materia temática en posteriores frescos y vasos pintados.

Hay frecuentes escenas ceremoniales, quizá tanto religiosas como seculares. Una elegante dama, apodada *La Parisién,* procede de una de ellas. Otras muestran figuras en procesión u observando acontecimientos. Hay una escena de



La Parisién, figura de un fresco de Cnossos. Museo de Heraklion.

salto al toro que debe de haber tenido una significación perdida para nosotros. Este peligroso deporte parece haber tenido un importante papel en la religión minoica. El análisis de la arquitectura del palacio de Mallia ha conducido a la sugerencia de que se celebraba en el patio central, cerrado para ello con barreras provisionales para proteger a los espectadores. Fuera de Creta hay frescos en puntos de las Cícladas. Una pieza de Melos que muestra peces voladores guarda una clara relación con la obra cretense en lo que se refiere a elección de temas, pero posee un estilo algo más primitivo y fresco. Recientemente se han descubierto extensas escenas pintadas al fresco, espectaculares tanto por su contenido figurativo como por su estado de conservación, debajo de las ruinas volcánicas de Tera. También en muchos casos presentan este sentimiento distintivamente cicládico, aunque no cabe duda de que el fundamento técnico es cretense. También en ellos hay muchas escenas con motivos de la naturaleza: flores, aves y otros animales.

El fresco más interesante encontrado hasta ahora en Tera, especialmente desde un punto de vista histórico, es en miniatura. Muestra un paisaje con ciudades y figuras. Ante una de las ciudades está desarrollándose una batalla naval. Hay rasgos del paisaje que tienen mucho en común con la obra cretense, pero los restantes elementos son de lo menos usual. El único paralelismo verdadero en cuestión de tema que tiene en el arte egeo es el *rhyton* de plata llamado *del Sitio,* procedente de Micenas.

Aunque el estilo de los frescos es vigoroso y transmite una fuerte impresión de naturalismo, la perspectiva está escasamente observada y los gestos y rasgos son ordinarios. Los ojos aparecen de frente y las cabezas de perfil. La escena de la batalla de Tera pone de manifiesto la incapacidad del artista para mostrar con naturalidad la caída de los cuerpos.

No hay frescos procedentes del continente que pertenezcan a la misma época que los de Creta y las Cícladas, ya que todavía no se había desarrollado la forma arquitectónica que les daba lugar. Pero los palacios del período imperial fueron extensamente decorados de este modo. Aunque la técnica básica es la misma que se había desarrollado antes en Creta, las escenas subsistentes crean una impresión muy diferente, quizá óptimamente ilustrada por la restauración de una escena de la Sala del Trono del palacio de Néstor en Pilos, en el lejano sudoeste de la Grecia continental. El naturalismo típico de Creta ha desaparecido. La vida animal y vegetal se estiliza, las *poses* son formales y rígidas, la composición es pesada y poco atrayente y las figuras son bastas y poco dinámicas. Existe un nuevo interés en las escenas de combate.

Objetos de piedra.—El trabajo en piedra debió de ser antiguamente un proceso laborioso. Los objetos eran toscamente delineados con cinceles y después suavizados y pulidos con un abrasivo. En las Cícladas hay esmeril (cerca de Naxos) y resulta excelente para este propósito.

Antes de terminar el primer período de la Edad del Bronce, en Creta se inventó una forma de taladro para «extraer» el núcleo de un bloque de piedra. En un principio puede que se utilizaran cañas huecas, de nuevo con algún abrasivo. Posteriormente se llegó a hacer girar la propia piedra bajo un taladro fijo. La gente de las Cícladas, con sus extensos yacimientos de mármol, eran antiguos maestros en el campo de la cantería y lograron un notable grado de perfección. Por lo regular, en las tumbas cicládicas del primer período de la Edad del Bronce se encuentran figurillas de mármol de forma esquemática, aunque identificable como humana. Su altura oscila entre unos pocos centímetros y el metro o más. No disponemos de criterio alguno que nos permita decir con exactitud qué papel tenían en las prácticas funerarias, pero debían de estar asociadas a ellas, ya que se encuentran con mucha menor frecuencia en los restos de habitaciones. Las islas ricas en mármol, Paros y Naxos, hallaron probablemente en estas figurillas y en otros productos de mármol una productiva mercancía, lo que puede explicar en parte su prosperidad en los comienzos de la Edad del Bronce. La mayoría de estas figurillas están de pie, con los brazos normalmente cruzados sobre el cuerpo, sus rostros son largos, ovales e inclinados hacia atrás, siendo la nariz el único rasgo trabajado. Las primeras figurillas son menos naturalistas y reducen la forma humana al contorno de un violín. La categoría «brazos cruzados» incluye algunos tipos





Armadura hallada en Dendra, cerca de Micenas. Museo de Argos.

Arpista de mármol, procedente del primer período cicládico; 22,5 cm. de altura. Museo Nacional de Atenas.

más complejos. Los brazos se encuentran colocados en diferentes *poses* y hay algunas figuras sentadas. Entre éstas destacan dos músicos, uno tocando el arpa y el otro la flauta. Estas figuras poseen un intrínseco atractivo artístico. Sus sencillas y firmes líneas encajan desde luego perfectamente dentro del mundo egeo.

Muchos recipientes se hicieron de piedra, y la mayoría de las formas cicládicas de piedra también se encuentran en barro cocido. Hay sencillos recipientes aplanados y platos, así como vasijas más complejas. Los vasos de suspensión, con amplios cuerpos y estrechos cuellos y pies, tenían perforaciones laterales por las que se les podía colgar.

Creta también fue centro de labores de cantería desde épocas remotas y llegó a ser más importante que las Cícladas en este aspecto. Los cretenses utilizaban una variedad de piedras mucho mayor. Es característico el recipiente «nido de pájaro» (Museo de Heraclion), pero se intentaron formas más elaboradas, incluso en este período tan antiguo.

De los últimos palacios proceden varios vasos de piedra con decoración en relieve. El *Vaso de los Segadores* de Ayia Triadha, cerca de Faistos, muestra una procesión de cosecha, con las figuras que llevan el equipo adecuado (Museo de Heraclion). Está hecho de esteatita negra y, de igual modo que otros vasos parecidos, estuvo en un principio cubierto de una lámina de oro.

El palacio de Zakro ha sido una fuente especialmente rica de vasos de piedra. Muchos de ellos parecen mostrar escenas rituales y varios presentan forma de *rhyton*. Este tipo de vaso está asociado de manera especial a la actividad religiosa. Un ejemplo de Zakro muestra a un devoto en un santuario de la cima de una colina. Otros *rhyta* se hicieron con la forma de cabezas de animales.

Hay también muchos vasos sin decorar, y su atractivo procede de la elegancia de las formas y de las distintas características de la piedra utilizada.

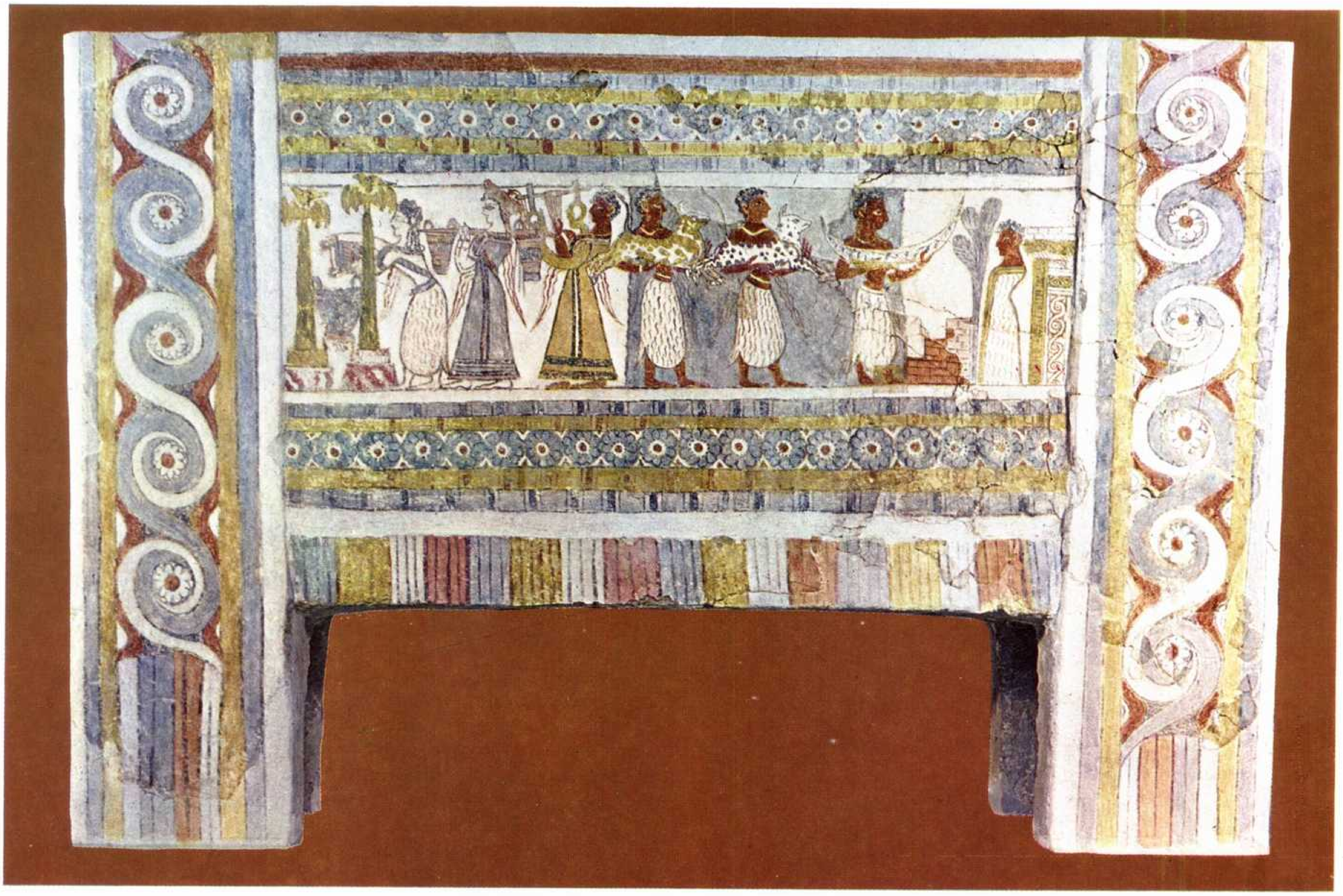
También se hicieron vasos muy atractivos de cristal de roca. Un *rhyton,* también procedente de Zakro, es de este material (Museo de Heraclion), como también lo es un recipiente con el asa en forma de cabeza de pato procedente del primero de los Círculos de Tumbas de Micenas (Museo Nacional de Atenas). Este es uno de los muchos objetos cretenses procedente de tumbas micénicas.

La escultura en relieve es prácticamente desconocida en la Grecia de la Edad del Bronce. Sin embargo, se encuentran indicadores de sepulcro esculpidos en los Círculos de Micenas. Las escenas son típicamente micénicas: batallas y caza.

Sellos de piedra.—Gran número de sellos, y a veces fragmentos de arcilla marcados por ellos, se han encontrado en yacimientos egeos de la Edad del Bronce, especialmente en Creta. Se han encontrado desde el primer período, pero en esa época se hacían en su mayoría de materiales más fáciles de trabajar: madera o hueso. Posteriormente se hicieron en diversidad de piedras diferentes y a menudo estaban grabados con la máxima destreza y delicadeza.

Tales objetos se utilizaban para imprimir signos de propiedad, como auténticos sellos a modo de anillos, y como amuletos. Probablemente también se les consideraba una forma de joyería y tenían un elevado precio como posesiones personales. A menudo se enterraban con su propietario, una vez muerto éste.

La evolución estilística de los sellos concuerda con lo que ya hemos observado en otras formas de arte. Aparte de los primeros ejemplos, que presentan fundamentalmente una decoración lineal, los sellos tienden a estar decorados con escenas figurativas: imágenes animales, humanas o divinas.



Sarcófago de piedra caliza pintada de Ayia Triadha en Creta, 1400 a. de C. Museo de Herakclion.

Estos sellos solían transmitirse de una generación a otra. En los últimos tiempos (700 a. de C.), el descubrimiento de sellos prehistóricos iba a inspirar una nueva escuela de labrado de gemas.

Objetos de metal.—Las sociedades prehistóricas tradicionalmente han sido descritas según los materiales de los que dependían para la elaboración de herramientas e instrumentos fundamentales, de ahí los términos «Edad de la Piedra», «del Bronce» y «del Hierro». Al comienzo de nuestro período, el bronce era relativamente escaso y la obsidiana continuaba siendo muy utilizada para hacer herramientas y armas. Sin embargo, el bronce fue poco a poco constituyéndose en material fundamental a partir del cual se podían manufacturar tales objetos y, con el incremento de la disponibilidad y de métodos de trabajo más avanzados, pudo también utilizarse para fines no necesarios, como los objetos de lujo. Otros metales, especialmente los preciosos, como el oro y la plata, se utilizaban exclusivamente para estos últimos. Se han encontrado en lugares egeos crisoles y moldes (normalmente de arcilla o de piedra) para hacer objetos de metal. En un principio, los moldes eran, en su mayoría, abiertos y simples. Posteriormente, se hicieron martilleando láminas de metal y ribeteándolas después si era necesario. Las armas de guerra, que muestran un constante desarrollo técnico a lo largo del período que nos ocupa, no pueden clasificarse como obras de arte. Sin embargo, algunas de ellas ostentan decoración adicional que las hace dignas de príncipes y las cualifica para pertenecer a esta categoría.

Durante el período medio de la Edad del Bronce hizo valer sus méritos la espada larga. Una de estas espadas, procedente de Mallia (probablemente se trata de un objeto ceremonial, ya que parece demasiado larga para utilizarla con eficacia en la batalla; Museo de Heraclion), tenía una cubierta de oro para su pomo. En torno al círculo de éste aparece un acróbata estirado, que toca la cabeza con los pies.

Las Tumbas Circulares micénicas estaban llenas de armas. Entre ellas había puñales cuyas hojas tenían incrustaciones: escenas en oro, plata, electro y niel, técnica que llegó hasta Grecia desde el Mediterráneo oriental. Entre las imágenes aparecen escenas de caza, plantas y animales salvajes, así como sencillos motivos recurrentes. Presentan una extraña mezcla de temas, desde naturaleza del tipo perteneciente a los frescos minoicos hasta escenas más violentas quizá más próximas al gusto micénico. La fluidez y delicadeza de la ejecución apunta muy concretamente hacia la artesanía cretense. Otras armas presentan patrones incisos.

Son escasas las armaduras que han superado las embestidas del tiempo, pero se ha encontrado una completa en una tumba posterior de Dendra, no lejos de Micenas (Museo de Argos). Consta de dos hojas separadas, una para cubrir el pecho y otra la espalda, con suplementos para proteger el cuello, los hombros y el tronco.

Esta panoplia incluía grebas o protectores para las piernas, también conocidas en algunos otros lugares micénicos. La cabeza iba protegida por un casco de piezas de colmillo de jabalí cosidas a un casquete de cuero.

Esta armadura y, lo que más llama la atención, el casco se encuentran descritos en los poemas épicos homéricos: los llevan los héroes legendarios de la guerra de Troya. Si esta guerra hubiera sido un acontecimiento histórico —cosa que no se puede demostrar ni refutar—, hubo de ocurrir durante

el período micénico. Ciertos objetos descritos en los poemas de Homero corresponden exactamente a objetos descubiertos en contextos micénicos.
Hay otras armas micénicas que, junto con escenas de batalla, representadas en diversos medios artísticos, se combinan dando una imagen de pueblo marcadamente belicoso. Los minoicos no carecían de armas, pero la atención decorativa que se les prestó en la sociedad micénica y la prominencia con que aparecen representadas sugiere que, ya fuera por las circunstancias o por una tendencia natural, los micénicos vivían vidas muy violentas.
En los comienzos de la Edad del Bronce se encuentran objetos de oro y plata, aunque no son muy comunes. Existe una versión de oro de la «salsera» continental (Louvre, París), y se han encontrado vasijas de plata en Amorgos, en las Cícladas. De la primera época palaciega cretense procede un colgante de oro con dos avispas heráldicamente situadas una frente a la otra sobre un círculo granulado. Las técnicas refinadas de la orfebrería, especialmente la filigrana y el granulado, debieron de llegar al Egeo a través de contactos con Siria y con tierras del Lejano Oriente.
Se conocen algunas tazas de oro de aspecto claramente minoico, aunque halladas en el continente y pertenecientes a la primera parte de la Edad del Bronce Inferior. De un *tholos* de Vafio, cerca de Esparta, proceden dos tazas decoradas con escenas de caza y captura de toros (Museo Nacional de Atenas). La fluidez y el naturalismo de la composición, así como el tema (¿toros capturados para los juegos rituales?), dejan claro su origen minoico. Son abundantes los recipientes de arcilla de forma similar y se les denomina tazas de Vafio. Otra taza de oro minoica, procedente de Dendra, tiene una forma más plana y ancha y está decorada en estilo «marino», con pulpos, peces y otros seres marítimos (Museo Nacional de Atenas).
En las Tumbas Circulares micénicas se ha encontrado asombrosa variedad de objetos de oro de fecha bastante anterior a estas tazas. Su importancia estriba no solamente en la cantidad, que es considerable, sino también en el hecho de que no existe tradición de trabajo de objetos de oro ni de su posesión en el continente.
Algunos de estos objetos, como las tazas que acabamos de describir, son de clara inspiración cretense, y es de presumir que también lo sea la artesanía. Otros, aunque quizá estén hechos por artesanos cretenses, presentan escenas o composiciones más características del gusto micénico. Las máscaras de oro no solamente son únicas, como objetos, en el continente, sino que presentan rasgos distintivamente no cretenses en comparación con las figuras del arte minoico. Además de las máscaras y las gemas, existe diversidad de vasijas de oro procedentes de las tumbas micénicas, así como abundantes ornamentos personales (diademas de láminas de oro con patrones grabados) y piezas de menor tamaño que quizá fueran cosidas a las vestiduras. Un objeto de plata notable —fragmento de un *rhyton*— muestra parte de una escena en la que se ve el sitio de una ciudad, tema similar al del fresco procedente de Tera.

Otros materiales.—De la Edad del Bronce nos han llegado objetos de arte hechos en diversidad de otros materiales: hueso y marfil, fayenza (compuesto artificial cubierto de un esmalte vítreo), así como objetos de barro cocido diferentes de los objetos de cocina. Desde épocas remotas se ofrecían en los santuarios religiosos sencillas figuritas de arcilla, pero los objetos más refinados y, de hecho, la mayoría de los objetos menores que aquí consideramos proceden de yacimientos posteriores al 1700 a. de C.
Son frecuentes en la época micénica las figurillas pequeñas y esquemáticas que han tomado el nombre de las letras griegas «fi» (φ), «psi» (ψ) y «tau» (τ) a las que se parecen algo. En estos últimos años se ha excavado un pequeño santuario en Micenas que tiene decoración al fresco en las paredes (Museo de Nauplia). Contiene estatuas de culto de 40 cm. o más de altura. Hay tipos masculinos y femeninos y otros en forma de serpientes. Otras figuras diferentes y con las manos elevadas en un gesto ritual, proceden de la Creta del siglo XIII. Tanto Creta como el continente produjeron *larnakes* o ataúdes de terracota en el período final de la Edad del Bronce. Éstos solían llevar alguna forma de decoración pintada que a menudo puede relacionarse con la de los recipientes o la pintura al fresco contemporáneos. El ejemplo más notable se encontró en Ayia-Triadha, en Creta, y sus cuatro lados tienen escenas talladas de preparaciones para el sacrificio de un toro y personas que se acercan a la tumba del muerto. La sacerdotisa del *larnax* se parece, al menos en la indumentaria, a una estatuilla femenina de fayenza hallada en Cnossos y perteneciente al término del Primer Período Palaciego (ambas en el Museo de Heraclion). Las serpientes que tiene en las manos constituyen clara indicación de que se trataba de una figura de culto.
También de fayenza son algunas piezas del *Mosaico de la Ciudad* que quizá en un principio llevaban incrustaciones de otro material. Los elementos que se conservan representan edificios y se supone que son partes de un diseño integrado (Museo de Heraclion).
En la Alta Edad del Bronce se trabajó el hueso para hacer herramientas y ornamentos sencillos. En épocas posteriores son muy comunes los marfiles, las figuras en redondo y las placas para incrustaciones. Probablemente sea cretense un grupo de dos mujeres y un niño procedente de Micenas, mientras que la esfinge de una placa hallada en Spata, Ática, posee un estilo micénico (ambas en el Museo Nacional de Atenas).

Conclusión.—En las páginas precedentes hemos hecho hincapié en muchas ocasiones sobre las características estilísticas y temáticas fundamentales del arte de las Cícladas, Creta y la Grecia continental: la frescura sin rigideces ni complicaciones del gusto cicládico, la sutil fluidez del arte minoico y su concentración en materias relacionadas con la naturaleza y la religión; el formalismo, la insensibilidad y la intensidad casi violenta de los micénicos. Las Cícladas retuvieron gran parte de su individualidad a lo largo del 2.º milenio a. de C. hasta que se subordinaron a Creta y después a Micenas. La Creta palaciega desarrolló sin trabas su arte libre y vivaz hasta la erupción de Tera y las invasiones micénicas. El Imperio Micénico surgió tras violentos lances con Creta y sus aliados y se esfumó en la violencia.

Para mayor información:

Higgens, R.: *Minoan and Mycenaean Art;* London (1976). Hood, S.: *The Arts in Prehistoric Greece;* London (1978). Hood, S.: *The Minoans;* London (1971). Vermeule, E.: *Greece in the Bronze Age;* Chicago (1964). Zervos, C.: *L'Art des Cyclades du Debut à la Fin de l'Age du Bronze;* Paris (1957). Buschor, E.: *Greek Vase Painting;* Aegean Press, London (1971). Evans, A.: *The Palace of Minos;* Macmillan, London (1921). Palmer, L. R.: *Mycenaeans and Minoans;* Faber & Faber, London (1965); Poole, G. & L.: *One Passion, Two Loves;* Gollancz, London (1957). Schliemann. H.: *Ithaka, the Peloponnese and Troy:* John Murray, London (1869). *Mycenae;* John Murray, London (1878). *Ilios;* John Murray, London (1880). *Troja;* John Murray, London (1884). *Tiryns;* John Murray, London (1886). Cresti, Carlo: *El palacio de Cnossos* (Granada, 1967). Pendlebury, J.D.S.: *Introducción a la arqueología de Creta* (Fondo de Cultura Económica, México, 1965).

METALURGIA MICÉNICA

Los artesanos micénicos trabajaron tanto con metales comunes como con preciosos y crearon armas, armaduras, herramientas, objetos útiles y objetos de lujo. Sólo nos interesa hablar aquí de las armas y armaduras (fundamentalmente de bronce) y de los objetos de lujo (a menudo de oro o plata). Algunas veces se superponen, cuando las armas constituyen objetos de arte.

Parece que los micénicos aprendieron de los minoicos técnicas metalúrgicas más avanzadas durante el período de estrecho contacto entre ambas civilizaciones que empezó en la época de las Tumbas Circulares. El estilo y tema de algunas piezas halladas en el continente es tan cretense que debieron de haber sido hechas por hombres adiestrados en alguna escuela de Creta. Resultan especialmente llamativos los vasos repujados de Vafio. El tema de uno es la captura de toros, tema especialmente apropiado a las prácticas rituales minoicas. El estilo *torsional,* fluido y muy naturalista, está totalmente de acuerdo con los principios generales del arte minoico y varía por completo con respecto a las características más formales del estilo micénico. Otro vaso de oro, procedente de una tumba de Dendra, no lejos de Micenas, es también claramente minoico, tanto en lo que se refiere al estilo como a los motivos marinos que lo decoran.

En contraste con las piezas que acabamos de mencionar, hay una tapa de caja de oro encontrada en Micenas que presenta características del continente. Los motivos del león, el ciervo, la cabeza de toro y las flores se encuentran reunidos de manera formalista, sin ninguna atención real a una relación naturalista, y los elementos están todos algo estilizados. Fragmentos de una vasija de plata mal conservada, llamada *Rhyton del Sitio,* se han encontrado en la IV tumba Circular de Micenas.

El vaso en cuestión presenta escenas del ataque por mar de una ciudad, «género» temático que también se mencionará al tratar de los Frescos de Tera. Mucho tiempo antes de que se descubriera la escena de Tera, se había sugerido que el dibujo de este *rhyton* estaba probablemente basado en una pintura de mayor tamaño.

Los vasos de metal son bastante comunes en el primer período micénico. Muchos son de bronce, finos y elaborados, aunque menos valiosos que los de oro. Otro ejemplar de oro procedente de las Tumbas Circulares es la *Taza de Néstor,* llamada así porque



Paneles de oro sobre caja hexagonal de madera. Museo Nacional de Atenas.



Vaso de oro de Vafio; 10,8 cm. de diámetro; 1500-1450 a. de C. Museo Nacional de Atenas.



Joyería micénica: collar de cuentas de oro en forma de rosetas procedente de Dendra. Museo Nacional de Atenas.



Escena de una batalla, en relieve, sobre el *Rhyton del Sitio,* 1550-1500 a. de C. Museo Nacional de Atenas.



Tiara de oro procedente de la tumba de una mujer. Museo Nacional de Atenas.

A la derecha: La llamada *Copa de Néstor,* decorada con dos pájaros; 14,5 cm. de altura. Museo Nacional de Atenas.





Hoja de puñal con escenas de la caza de un león incrustadas. Museo Nacional de Atenas.



Empuñadura de puñal recubierta de oro, procedente de Skopelos, Micenas. Museo Nacional de Atenas.

sus características recuerdan a las de una vasija perteneciente al rey Néstor de Pilos descrita en la *Ilíada* de Homero. Entre las piezas de oro de las Tumbas Circulares había numerosas máscaras poco usuales puestas sobre los rostros de los muertos.

Las tumbas micénicas de todos los períodos contienen, a menudo, piezas de joyería personal, de ornamentos menores que enterraban con el muerto; por ejemplo: collares, diademas y adornos recortados, estos últimos a veces perforados para prenderlos en las vestiduras.

También se han encontrado sortijas y pendientes, algunas de las primeras con escenas entalladas muy elaboradas. Las armas destacan en el repertorio micénico desde el principio. Muchas son enteramente funcionales, pero algunas espadas están sumamente decoradas, con empuñaduras cubiertas de oro o ribetes y escenas completas incrustadas en las hojas. La técnica de producción de estas escenas se ha denominado «pintura en metal» y requería el uso de oro, plata y un compuesto negro denominado niel.

Esta técnica ya se conocía en el Mediterráneo oriental y fue aprendida por los micénicos. Se conservan varios ejemplos: uno o dos con motivos marinos en un estilo aparentemente minoico; en otros, los elementos temáticos y estilísticos están mezclados. Las escenas de caza y las figuras llenas de armas son micénicas; pero algunos de los temas con aves y otros animales son casi egipcios, influencia que ya se notaba en algunas escenas de los frescos de Tera y que puede haber llegado a través de Creta.

Entre las piezas relativamente escasas que nos quedan de armaduras micénicas, ocupa un lugar preferente un coselete de bronce refinado procedente de una tumba de Dendra. Consta de quince partes diferentes. Todos los fragmentos de armaduras, grebas y cascos dan testimonio de la altura y las habilidades de los armeros micénicos.

Para mayor información:

Hood, S.: *The Arts of Prehistoric Greece;* London (1978). Demargue, Pierre: *Nacimiento del arte griego* (Aguilar, Madrid, 1964). Chadwick, J.: *El enigma micénico* (1962).

LOS FRESCOS DE TERA

Los frescos del enclave de Akrotiri, en la isla de Tera (actual Santorín), pertenecen a la última parte del siglo XVI a. de C. Deben su notable estado de conservación a los restos volcánicos bajo los que estaban enterrados y han contribuido de manera inconmensurable a nuestro conocimiento de la pintura prehistórica del Egeo. Quizá su rasgo más llamativo sea la fructífera combinación de una elevada calidad decorativa y de un contenido narrativo o simbólico de importancia.
Los navíos del *Fresco de los Barcos* están magníficamente adornados. Los paisajes aparecen ejecutados en colores fuertes para representar las multicolores rocas volcánicas de la propia Tera. El tema esencial, sin embargo, es formalista, posiblemente un festival para celebrar la Reanudación Anual de la Navegación.
El *Fresco de las Ikria,* repetido ocho veces, es la *ikria* o camarote de popa que aparece en la nave capitana del *Fresco de los Barcos,* exhibe una unión similar de lo decorativo y lo simbólico. La *ikria* es un objeto alegre, atractivo: colocado de forma tan prominente en la decoración de una casa finamente amueblada de Akroriti, así como en la nave capitana, indica seguramente el rango del ocupante de la casa: almirante de la flota.
En la misma sala que el *Fresco de los Barcos* y también en miniatura (aproximadamente 40 cm. de altura), aparecen escenas de una batalla naval contra una ciudad y un paisaje tropical. La primera parece haber sido un tema común en el arte de la Edad del Bronce Inferior en el Mediterráneo Oriental; la última refleja un interés por la naturaleza evidente tanto en las pinturas cretenses como en las teranas, que, a veces, como aquí, muestran signos de influencia egipcia, quizás absorbidos a través de Creta.



Fresco de las Ikria; Museo Nacional de Atenas.



Fresco de la Primavera. Museo Nacional de Atenas.



La Sacerdotisa. Museo Nacional de Atenas.

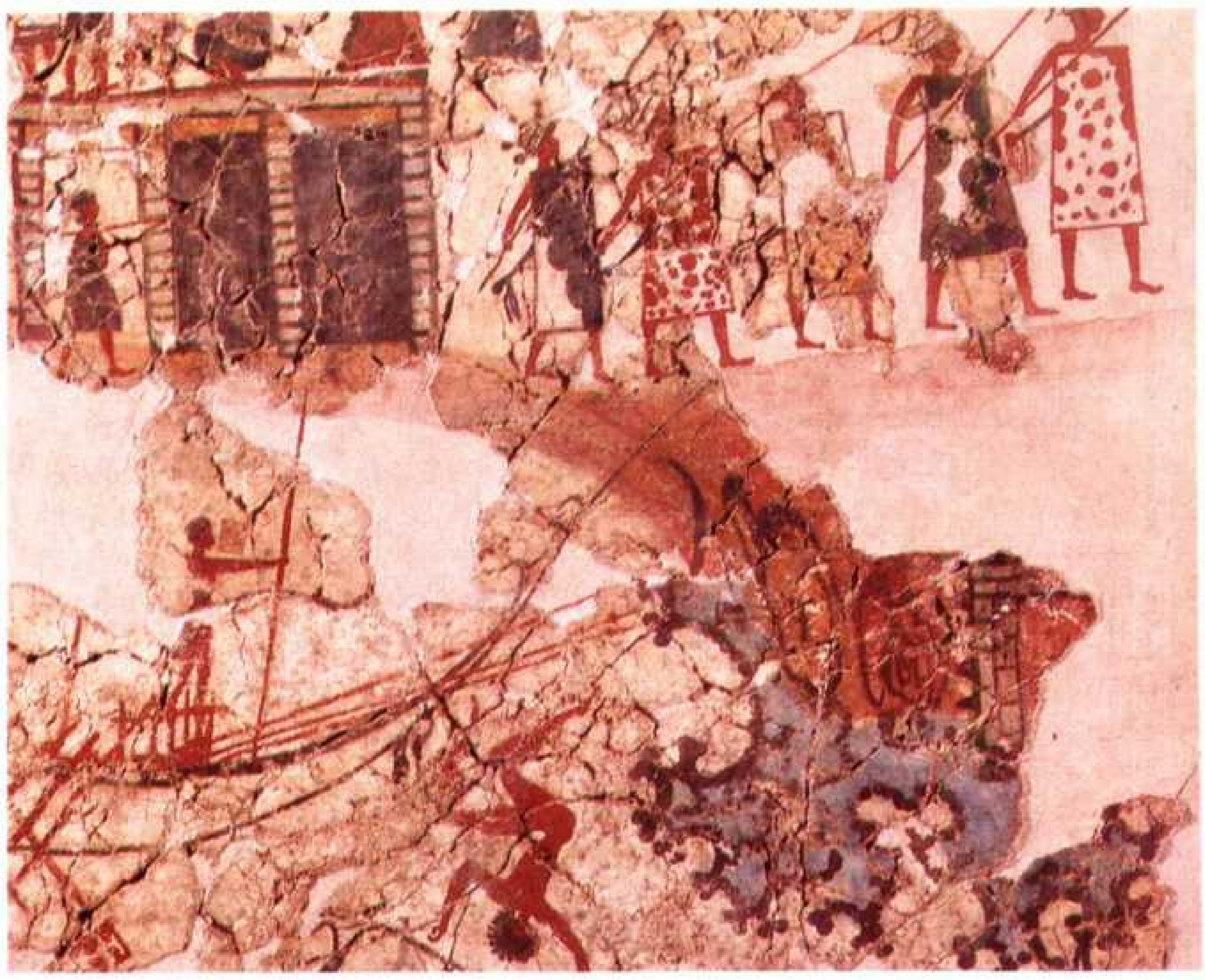


Niños pugilistas. Museo Nacional de Atenas.



Fresco de los Barcos; 40 cm. de altura. Museo Nacional de Atenas.





Escena del *Fresco de los Barcos:* una batalla naval (40 cm. de altura). Museo Nacional de Atenas. *Abajo:* Escena del *Fresco de los Barcos:* un paisaje tropical (40 cm. de altura). Museo Nacional de Atenas.



La Dama del Muro Norte. Museo Nacional de Atenas.

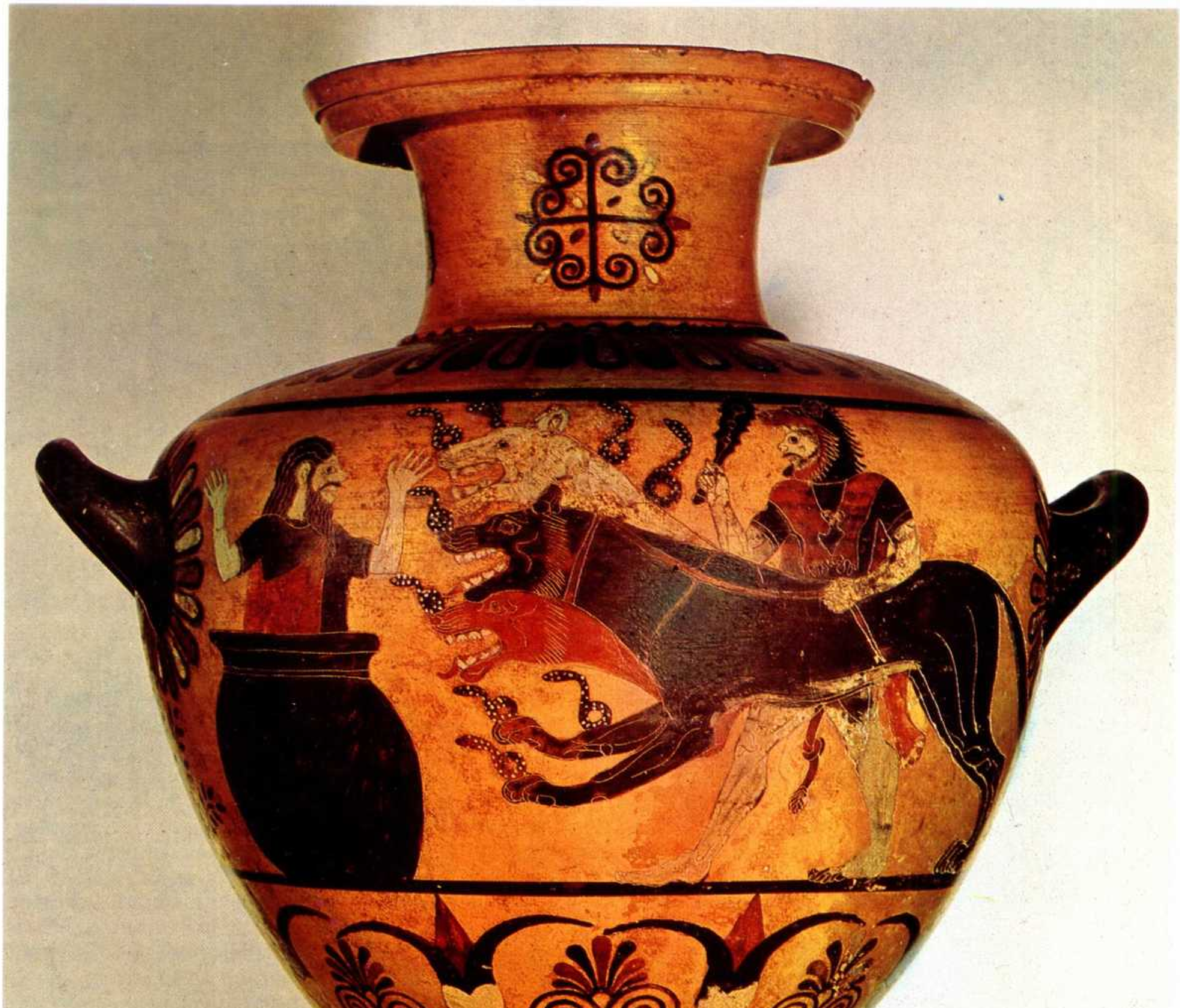
Antes del descubrimiento de los frescos de Tera, el conocimiento de la pintura mural de la Edad del Bronce era fragmentario, derivado de hallazgos hechos en Creta, Grecia Continental, y (en menor escala) otras dos islas cicládicas: las pinturas de Tera son las que guardan una relación más estrecha con las de Creta. Existen numerosas similitudes en cuestión de estilo y temática (compárese, por ejemplo, *La Parisién* cretense con la dama terana del *Fresco de las Recolectoras de Azafrán).* El análisis técnico ha demostrado que los pigmentos y los métodos de pintura fueron prácticamente idénticos en los dos.
A pesar de esto, existe una fuerte y muy atractiva calidad local cicládica en la pintura de Tera, calidad que también puede discernirse en las artes de otras islas. Ésta se manifiesta en una firme sencillez de líneas y en un encanto auténtico, aunque acaso algo rústico. Numerosos temas y motivos no se encuentran en Creta: no existe paralelismo minoico con el *Fresco de los Barcos,* por ejemplo.
El uso de temas naturales de la forma más puramente decorativa se encuentra en las flores, rocas y golondrinas (tema distintivamente terano) del *Fresco de la Primavera.* Los motivos florales también constituyen elementos centrales en otras escenas y, en un caso, se utilizaron para adornar el hueco de una ventana. También puede verse un atractivo tratamiento del paisaje local natural en el *Fresco de las Recolectoras de Azafrán,* en el que las rocas, macizos de flores y hierbas se encuentran encantadoramente ejecutados. La misma delicadeza puede observarse en las figuras, que llevan finas vestiduras y joyas. Algunas de ellas portan cestos; una se quita una espina del pie. Los vestidos y peinados son claramente cretenses. El tema de la recogida de azafrán se encuentra también en Creta, pero los practicantes de la operación allí, lo mismo que en otro fresco terano, ¡son monos!
Esta escena, además, tenía, probablemente, importancia especial. Las flores quizá se recogían con alguna finalidad ritual, posiblemente la elaboración de pasteles de ofrenda con azafrán que podría ser lo que lleva la «sacerdotisa» de otra pintura.
Esta «sacerdotisa» es una figura llamativa y muy interesante, que llama la atención por su desacostumbrada solemnidad en el contexto general de estos frescos. Las únicas figuras comparables son los llamados *Niños pugilistas,* ocupados en una actividad que no nos resulta fácil de interpretar. Otra escena cuyas figuras son mujeres despliega algo de la solemnidad de la «sacerdotisa», aunque aquí las imágenes participan más del estilo del *Fresco de las Recolectoras de Azafrán.* El fondo es liso, pero los bordes presentan un factor muy marcado: recordatorio de que tales patrones en los bordes son comunes; incluso hay un diseño no figurativo consistente sólo en patrones. Aunque técnicamente primitivos desde el punto de vista de modelos más avanzados los frescos de Tera son pinturas notablemente atractivas.

Para mayor información:

Hood, S.: *The Arts of Prehistoric Greece;* London (1978). Morgan Brown, L.: «The Ship Procession in the Miniature Fresco», en Doumas, C. (ed.). *Thera and the Aegean World I;* London (1978). Warren, P. M.: «The Miniature Fresco from the West House at Akrotiri, Thera, and its Aegean Setting», *Journal of Hellenic Studies,* vol. 99 (1979), pp.115-29. Prokopiou, Angelos, G.: *Ciudad de los dioses, de la prehistoria al 338 a. de C.* (Argos, Barcelona, 1965).

VII

ARTE GRIEGO ARCAICO



Ánfora de Caere, Etruria, en la que aparecen el rey Euristeo, Cerbero y Heracles; c. 530-510 a. de C. Louvre, París.

EN su sentido más amplio, el término «arcaico» puede aplicarse a todas las formas del arte griego a partir del colapso de las culturas de la Edad del Bronce de Micenas y Cnossos, hacia el final del siglo XII a. de C. (véase Arte Egeo) y hasta las invasiones persas del 480-479 a. de C. Durante estos seis siglos se desarrollaron continuamente técnicas y convenciones artísticas y variaron los objetivos; pueden distinguirse numerosas fases con características notablemente diferentes. Lo que las une y las distingue del Período Clásico posterior, mucho más breve (480-330 a. de C.) es una diferencia de actitud. Donde los artistas arcaicos se mostraban abiertos —luchando por un entendimiento completo de las formas que pretendían representar (en particular la forma humana), así como buscando un conocimiento técnico de los materiales que empleaban, asimilando ideas nuevas y métodos procedentes del exterior—, el arte del Período Clásico había absorbido ya todo lo que necesitaba y se mostró introspectivo y autosuficiente. El progreso en el trabajo del bronce es típico de los avances técnicos que ocurren durante el Período Arcaico. Desde comienzos del siglo VIII aparecen las primeras figurillas, generalmente vaciados de una pieza, pero a veces elaborados con secciones forjadas de las que los ejemplos más conocidos son el grupo de figuras masculinas de pie de Dreros, en Creta (ahora en el Museo de Heraclion). Hacia el final del siglo VI, los griegos habían aprendido a vaciar estatuas huecas de tamaño natural o aun mayores mediante el proceso de la cera perdida. En escultura tallada se produjo un progreso a partir de las pequeñas figuras de piedra caliza del siglo VII, que todavía dejan traslucir sus antecesores de madera, hasta llegar las estatuas monumentales de *kouroi* (jóvenes) y *korai* (doncellas) talladas en duro mármol en el siglo VI y después. El estímulo inicial vino por el contacto con Egipto, pero el desarrollo subsecuente fue rápido, y los historiadores del arte lo ordenan con facilidad, porque aquellos escultores avanzaban por etapas, sin renunciar nunca al conocimiento anterior adquirido. En la pintura de vasos, este período comienza con una tradición de trabajo en patrones solamente; las primeras figuras geométricas del siglo VIII eran esquemáticas y estilizadas. Hacia el 500 a. de C., con la llegada de la técnica de las figuras rojas, se conocía ya la representación en tres cuartos y quedó abierto el camino para la solución completa de los problemas del dibujo. Porque éste fue un período durante el que se desarrollaron las técnicas y tradiciones fundamentales para el arte clásico griego y, como consecuencia, para todos los períodos posteriores que partieron de él.

Probablemente sea el siempre presente elemento de exploración y progreso lo que ha hecho al arte griego arcaico tan atractivo a los ojos modernos. Porque el arte arcaico refleja un mundo de enormes cambios políticos y sociales. Sin embargo, al principio era un mundo iletrado; las técnicas de escritura de los micénicos se habían olvidado y el alfabeto no llegó a formarse hasta el siglo VIII. Los poemas de Homero fueron compuestos en tradición oral, y en ellos las imágenes del propio mundo arcaico del poeta se apoyan sobre recuerdos populares de la Edad del Bronce, produciendo un conjunto que precisa un análisis bien cuidadoso antes de poder ser tratado como registro histórico. Las primeras historias propiamente dichas que se conservan son las de Heródoto y Tucídides, escritas durante la segunda mitad del siglo V. Ambas proporcionan información útil acerca del período anterior, y los datos aportados por Tucídides ofrecen un marco de referencia cronológico fundamental para entender los siglos VII y VI. Los objetos de arte del Período Arcaico también constituyen pruebas para el arqueólogo y el historiador. En ellos pueden hallarse indicios de contactos y de desarrollos estilísticos, sociales y comerciales, mientras su decoración proporciona

El mundo griego.



una imagen de los griegos en sus ocupaciones cotidianas, así como de sus mitos y leyendas.
Sin embargo, como el conocimiento del arte griego arcaico depende de los azares de la supervivencia arqueológica, presenta algunas omisiones graves. La madera y el marfil rara vez se han conservado, y los productos textiles apenas subsisten; muy pocos bronces quedan, porque los fundieron para aprovecharlos, mientras los mármoles siempre han servido de mina a los fabricantes de cal. Muy pocas pinturas han llegado hasta nosotros (excepto las que buenamente reflejan algunos vasos), ya que la mayoría de los murales pintados en edificios se encuentran destruidos.
Afortunadamente, durante el Período Arcaico los griegos desarrollaron la pintura de vasos como un arte en sí mismo, porque los vasos de alfarería, aunque se puedan romper en trozos, resultan casi indestructibles y servían para la mayoría de las finalidades que tienen hoy los recipientes de metal, plástico e incluso cartulina.

Precursores: Estilos Submicénico y Protogeométrico.—En la Edad Oscura que siguió a la destrucción de la rica sociedad palaciega y sumamente organizada de la Edad del Bronce, las comunidades griegas llegaron a dividirse en poblaciones aisladas y prácticamente autónomas, sin lugar ni alcance económico para las artes más ricas de la orfebrería, el trabajo en bronce o la escultura. Parece ser que solamente continuó la labor del alfarero. Las formas y decoraciones micénicas sobrevivieron, porque los invasores dóricos carecían de tradición artística propia, pero se olvidaron los principios de diseño subyacentes.
Este estilo submicénico se mantuvo durante siglo y medio, pero en el 1050 a. de C. se produjo un cambio dramático. Las desorganizadas y laxas formas quedaron sustituidas por otras más estrictas; evolución de las antiguas, pero concebidas de una forma nueva. Hubo enormes mejoras técnicas, de las que la introducción de la rápida rueda del alfarero fue un síntoma más que una causa. Las formas adquirieron mayor precisión, y la decoración fue en correspondencia; generalmente se aplicaba al vaso mientras éste giraba lentamente sobre la rueda. El repertorio consistía sobre todo en bandas y líneas horizontales, a menudo en grupos de dos o tres, y círculos o semicírculos concéntricos aplicados con compases y una brocha múltiple. Estos patrones sencillos condujeron a diseños más variados del posterior estilo geométrico, por lo que a este período se le suele denominar «protogeométrico».
Los patrones en sí se dieron en toda Europa durante la Edad del Hierro, pero su organización sobre el vaso es peculiar del arte griego.
Quizá por vez primera la decoración completaba y articulaba la forma, porque las bandas de patrones parecen especialmente colocadas para llamar la atención hacia la parte más prominente del vaso. Esta sensibilidad hacia la armonía y la forma fue fundamental en el arte griego. Acreditar su descubrimiento por los alfareros y pintores protogeométricos —probablemente en Atenas, hasta entonces una ciudad relativamente insignificante— es reconocer su auténtica posición a la cabeza de una tradición muy importante en el arte europeo.

Estilo Geométrico.—Alrededor del 900 a. de C. se produjo otro gran paso hacia adelante, hacia el estilo geométrico propiamente dicho. Desaparecieron algunos de los viejos motivos, como los círculos concéntricos, por ejemplo, pero se elaboraron otros, como los zigzags y los triángulos. Se introdujeron nuevos elementos, entre ellos meandros, svásticas y diversidad de diseños lineales y esencialmente geométricos. En un principio se establecieron dos métodos básicos de decoración: la repetición de un solo motivo para crear un friso continuado en torno al vaso, dispuesto de forma coherente con su contorno, y, en el siglo VIII a. de C., frisos de paneles, estrechos y anchos, en los que un diseño elaborado, tal como una svástica o una roseta, podía servir como elemento vertical para acentuar áreas concretas. En torno al 800 a. de C. se introdujeron las primeras figuras: caballos, luego cabras y ciervos, aves, perros, leones



Ánfora protogeométrica ática; c. 950 a. de C. Museo del Kerameikós, Atenas.

y, finalmente, seres humanos. Los dibujos eran en silueta y se quedaban en el puro esquema. El artista dibujaba lo que sabía que existía, más que lo que veía, ilustrando por ello los elementos más destacados de cada figura. Los hombres aparecían con sus musculosas piernas de perfil, su ancho pecho de frente y su cabeza de nuevo de perfil. Los pechos femeninos se dibujaban como cortos trazos; el penacho del casco de un guerrero se convertía en una línea ondeante. Las figuras no aparecían vestidas siempre, pero algunas transmiten una notable impresión de su rango de soldados con sus cuerpos totalmente ocultos por sus espadas y escudos. Al principio las figuras se utilizaban exactamente del mismo modo que los diseños lineales. Con una tradición de arte abstracto de tres siglos ya de antigüedad, esto no resulta más sorprendente que el que las primeras convenciones en



Ánfora geométrica ática hecha por el Maestro de Dípylon; 1,5 m. de altura. Museo Nacional de Atenas.

el dibujo de figuras fueran tan estilizadas. A medida que los dibujantes tomaban confianza, las figuras empezaron a resultar menos tiesas, de manera que hacia el 700 a. de C. sus cuerpos eran más redondeados y vivos, con una mayor sensación de movimiento individual.

El arte geométrico ático fue importante porque fue la primera tradición consistente de dibujo figurativo desde el final del mundo micénico, y de este modo aparece a la cabeza de un desarrollo ininterrumpido en el arte occidental. Alrededor del 750 a. de C. empieza a ser posible distinguir diferentes tendencias internas: dentro del *Kerameikós* (Cerámico), barrio de los alfareros en Atenas, se pueden distinguir los estilos y los productos de pintores individuales, así como sus distintos talleres. Como no podemos conocer sus nombres, se les denomina según sus piezas más famosas, sus temas favoritos, las características de su estilo o el museo donde se encuentran (p. e., el *Pintor de Chicago*). Quizá el más notable e influyente fuera el maestro de Dípylon, así nombrado por un vaso hallado en el Cementerio de la Puerta de Dípylon de Atenas (ahora en el Museo Nacional de Atenas).

Las formas más populares eran las grandes ánforas (jarras de almacenaje), las cráteras (recipientes para mezclar el vino), jarras y cuencos y páteras de dos asas. Las formas eran de una calidad extremadamente elevada, y a menudo mostraba una exuberancia que encontraba correspondencia en la decoración: se modelaban pequeños vasos en forma de cestas o paneras; hay *píxides* (cajas de tocador) que poseen tapas con todo un grupo de caballos a modo de asa. Había en este momento una viva tradición de modelado de figuras en terracota, tanto de seres humanos como de animales, para utilizarlos como ofrendas votivas en santuarios, como ornamentos e incluso como juguetes.

Durante el siglo VIII aparecieron por toda Grecia figurillas vaciadas de bronce. Como los vasos, al principio representaban animales y guerreros, pero pronto empezaron a representar también escenas de la vida diaria y de la mitología: un héroe que lucha con un centauro, un constructor de cascos, un cazador y un león. Los broncistas representaban también más lo que sabían que lo que realmente veían, y por ello incluso aquellas composiciones que parecen ser grupos, como la lucha del centauro, están realizadas a partir de una serie de visiones bidimensionales.

También durante este siglo VIII reaparecieron otras artes menores. El crecimiento del nivel de vida creó una demanda de fíbulas (alfileres imperdibles) de bronce, y tanto en Atenas como en Beocia contemplamos sus superficies decoradas con patrones incisos o escenas figuradas, y se han hallado bandas de oro con ornamentación similar en tumbas de personajes ricos. Los sellos grabados parece que se volvieron a hacer en Grecia ya durante el siglo IX a. de C., aunque hasta el siglo VIII no fueron muy comunes. El tipo más corriente era un bloque cuadrado de piedra caliza, en un principio probablemente trabajado en un torno de madera; la decoración consistía normalmente en un patrón lineal, pero las escenas con figuras ya habían aparecido hacia el 700 a. de C. Aunque el estímulo quizá procediera de las civilizaciones del Mediterráneo oriental, el estilo era griego geométrico puro.

Este nuevo estilo posee ciertas implicaciones con la sociedad del siglo VIII. Si el estilo protogeométrico resultaba ya demasiado austero para el gusto contemporáneo, éste sugiere un modo de vida que podía aspirar a algo más que las necesidades primarias. Ello se pone de manifiesto en varias cosas: la reaparición de ornamentos de oro y de sellos (lo que implica la existencia de una propiedad valiosa y, con ello, la de una clase de propietarios) y las funciones de los vasos (por ejemplo, mezclar vino), así como sus motivos decorativos: hacia el siglo VI la propiedad de un caballo constituía un criterio oficial de rango social, y se puede asumir sin temor a equivocarse que en el siglo VIII ello constituía aún mayor distinción, y por lo tanto la posesión de un vaso decorado con caballos o carros reflejaba las aspiraciones cuando no la posición real de sus compradores. Se hacían relativamente pocas vajillas de metal, de modo que los vasos representaban lo mejor que se podía obtener.

La pintura de vasos era todavía el arte pictórico más importante de los griegos. A pesar de la creciente prosperidad, la arquitectura seguía sin tener grandes pretensiones: pequeñas casas, rectangulares o con ábside, y con un atrio de dos columnas como mucho, sin ofrecer superficie alguna para la pintura mural. Como tampoco había en el mundo del arte geométrico esculturas mayores que las pequeñas de bronce y de terracota, los vasos

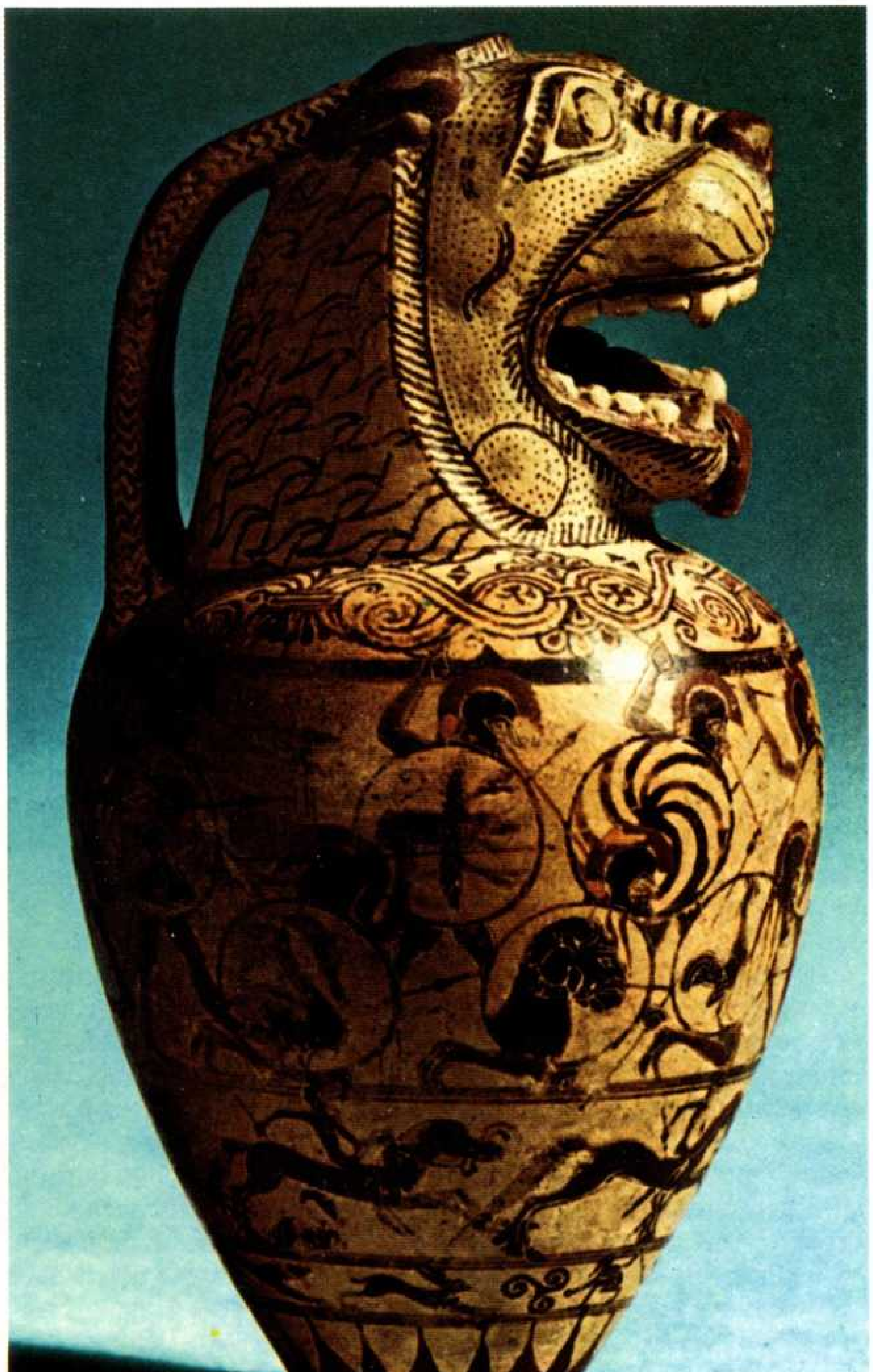
cumplían también ese papel. Muchas de las cráteras y ánforas grandes servían como indicadores de tumbas.
Su decoración en pequeña escala no guarda relación con las dimensiones de estos vasos, algunos de los cuales medían hasta 1,5 m. de altura. Aunque los pintores no podían concebir todavía un dibujo mayor de unos cuantos centímetros, el diseño en su totalidad se ideaba con una monumentalidad típicamente griega. Ya caracterizaba ésta al arte continental de los micénicos en la Edad del Bronce, pero estuvo totalmente ausente del arte minoico.
La representación de funerales, filas de guerreros o de carros en vasos funerarios indicaba probablemente las funciones a que éstos se hallaban destinados o el rango social del fallecido. Numerosos vasos pequeños de la última época del Geométrico, así como los bronces y los sellos, muestran escenas que son claramente narrativas. Algunas probablemente son pura fantasía, como la figura que lucha con un centauro, pero son muchas las que parecen ilustrar incidentes que se pueden relacionar con leyendas griegas. Por ejemplo, existe la imagen de un hombre acosado por una bandada de aves que puede ser Heracles (Hércules) luchando con las aves estinfalias, y el marinero que se ha salvado del naufragio de su barco mientras sus compañeros quedan entre los peces podría ser Ulises: en aquellos momentos se componían poemas épicos como la *Odisea* y la *Ilíada*.
El incremento de la prosperidad y estabilidad en Grecia condujo al aumento de relaciones comerciales. Importante indicio de este hecho es el establecimiento —probablemente bajo la dirección de Eubea— c. 800 a. de C. de un enclave comercial en Al Mina, en la desembocadura del Orontes. Fue uno de los enclaves de este tipo más importantes del siglo VIII y también del VII. Gracias a las excavaciones de Woolley, podemos reconstruir fácilmente su historia. A través de estos puestos pasaban tanto materias primas como objetos terminados: metales como el bronce y el hierro y cada vez más oro (Grecia siempre tuvo un suministro propio de plata procedente de puntos como Laurion, en el este del Ática), marfil y ámbar, así como víveres y productos textiles acerca de los cuales podemos hacer muy poco más que conjeturas. Los objetos terminados han dejado su señal con mayor claridad. Se han descubierto figuras de marfil hechas antes del 700 a. de C. en las islas de Samos, Creta y Rodas y en la misma Atenas, así como otras, realizadas un poco más tarde, en el Peloponeso. También se han encontrado algunas figuras de origen fenicio y del norte de Siria. De forma ocasional se transportaban bronces desde Chipre hasta Creta y Atenas, ya en el siglo IX, pero la mayoría de los bronces que llegaban a Grecia eran originarios de Fenicia y del norte de Siria y, a partir del siglo VII, de Asiria, Frigia y Fenicia. Se han hallado soportes, recipientes y calderos (especialmente accesorios de calderos) en la mayor parte de los santuarios griegos más importantes.
Los propios objetos extranjeros influyeron en los artistas griegos, tanto en lo que se refiere a la elección de los temas, por ejemplo, los frisos con animales —leones o monstruos híbridos— y decoración floral, como en su tratamiento de los mismos. Una tumba del 750-725 a. de C., en Atenas, contenía cinco figuras femeninas desnudas hechas de marfil y del tipo de «Astarté» oriental, talladas con esta técnica, pero por un ateniense con un sentido geométrico de la forma. Los accesorios de calderos de bronce orientales pronto fueron imitados por los artesanos griegos. En muchos casos, hay señales de que recibieron enseñanza de extranjeros residentes en Grecia, y existen buenas pruebas de que hubo en el siglo VIII un taller en Creta a cargo de forjadores de bronce orientales. Hay una tercera posibilidad, y es que pueden haber sobrevivido algunos elementos de los amplios contactos que hubo entre Grecia y el Oriente durante la Edad del Bronce.
El aumento de la prosperidad dio lugar a un crecimiento de la población. En un país como Grecia, con pocos recursos naturales, la única solución era fundar colonias en el extranjero. La primera de estas expediciones partió desde Eubea a la isla de Isquia en el 750 a. de C., pero poco tiempo después los colonos se trasladaron a Cumas, en el continente italiano. Alrededor del 734 a. de C. fue fundada Siracusa, una de las primeras colonias griegas en Sicilia, y en el 706, Taras (Tarento), en el sur del continente italiano. Fueron tantas las colonias que siguieron a estas primeras durante el siglo VII, que esta región recibió el nombre de Magna Grecia. Las fechas de las fundaciones que generalmente se aceptan son las que da Tucídides. Como es de presumir que los colonos fundadores llevaran con ellos la alfarería de moda en sus ciudades de origen, estas fechas son muy importantes para establecer la cronología de los estilos de alfarería del final del período geométrico y el siguiente período orientalizante.



Héroe en lucha con un centauro; vaciado en bronce; 11 cm. de altura; c. 750 a. de C. Metropolitan Museum de Nueva York.

A la derecha: Protocorintio tardío; 67 mm. de altura; British Museum, Londres. Vaso de perfume en miniatura hecho por el Pintor del Vaso Macmillan, hallado en Tebas.

Para el primero de esos períodos, el desarrollo estilístico de la alfarería en sí, ayudado por unos cuantos datos, encontrados al azar, de exportaciones al exterior del mundo griego, proporciona el único instrumento para medir el tiempo en el mundo del estilo geométrico. Los estudios han tendido a centrarse sobre el geométrico ático, en gran parte debido a su indudable calidad y a su accesibilidad, pero Coldstream, Schweizer y otros han distinguido varias tradiciones florecientes, sobre todo las de Corinto, Argos, las Cícladas y Beocia, mientras Creta continuaba manteniendo una tradición vigorosa. En contraste con la uniformidad del Estilo Micénico IIIb, medio milenio atrás, resulta notable esta proliferación de estilos locales. Ya no es posible explicar esto en términos de un mundo inestable donde el comercio fuera imposible (como lo demuestra la fundación de los Juegos Olímpicos en el 776 a. de C.). Tal proliferación proporciona un índice muy sensible de influencias y contactos para el arqueólogo, al tiempo que suministra también la clave del acontecer político más importante del primitivo período arcaico: la aparición de las ciudades-estado independientes y autónomas, que iban a



dominar la historia de Grecia hasta el gobierno de Alejandro.

Estilo orientalizante (c. 725-590). Durante el siglo VII a. de C. se intensifica la tendencia a romper la rigidez geométrica. La presión de una mayor población y la prosperidad condujeron a la apertura de nuevas áreas por los griegos. Las colonias sicilianas se ampliaron y multiplicaron. En el este, las ciudades jónicas, dirigidas por Mileto, se expandieron hacia el norte del Egeo y de allí pasaron al Mar Negro. Se estableció contacto comercial con pueblos tales como los frigios de Anatolia y, hacia el 650, con los asirios. También hubo cambios internos, de los que son ejemplo los acontecimientos ocurridos en Al Mina. El tipo predominante de alfarería griega que pasaba este puerto era entonces corintio y de la Grecia oriental, de las islas del Egeo y los asentamientos jónicos en Asia Menor. Esto sugiere que éstas eran las principales potencias comerciales griegas, probablemente en reñida competición con los eginetas y posteriormente con Atenas. Mientras tanto, los antiguos reinos estaban siendo sustituidos por oligarquías de terratenientes, mercaderes y soldados. Las primeras monedas propiamente acuñadas aparecieron c. 650 a. de C. (la fecha exacta y las circunstancias de su introducción todavía se discuten).

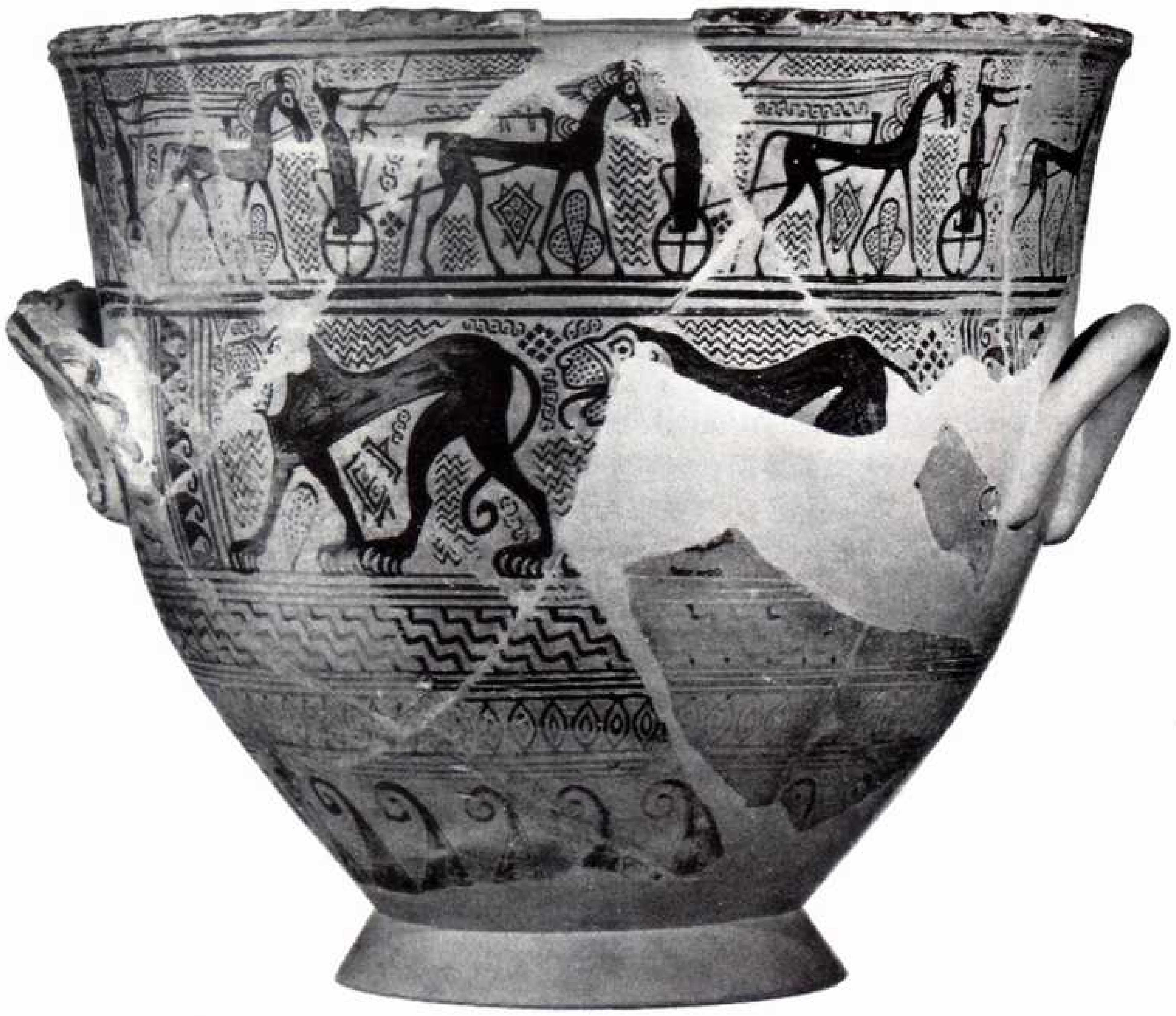
La influencia de las culturas orientales sobre los griegos se extendió más allá de las artes y los oficios visuales y no quedó limitada a un nivel intelectual, pero es a través de las artes como podemos seguirla con mayor facilidad, incluso en la mitología. Al centauro nativo griego le fue añadido todo un abanico de monstruos —gorgonas, quimeras, grifos, arpías—, pero cada uno de ellos fue helenizado, hecho *elegante* y comprensible y, por lo tanto, menos terrorífico.

La reacción de los griegos al estímulo oriental fue esencialmente selectiva, pero pueden distinguirse dos grandes tendencias: primero, la de Corinto y la mayoría de las ricas ciudades dóricas del Peloponeso, y segundo, la de Atenas, las ciudades jónicas de Asia Menor y Creta dórica, Rodas y Argos. Los artistas geométricos corintios no habían desarrollado una fuerte tradición figurativa, pero poseían una excelente decoración lineal fina, especialmente de vasos pequeños, y por ello eran más receptivos a las artes importantes del Oriente Próximo y desarrollaron su propio estilo protocorintio con notable rapidez y seguridad.

Durante el período de asimilación, Protocorintio Inicial (c. 725-700 a. de C.), los patrones geométricos aparecen todavía junto a los nuevos motivos: unos cuantos animales y aves, rosetas muy decoradas, patrones de figura de cuerda y grandes plantas ensortijadas que recuerdan al Árbol de la Vida oriental. Persistió la preferencia por los vasos pequeños, y durante el Protocorintio Medio (c. 700-650 a. de C.), los pintores de vasos adoptaron el método de incisión utilizado por los grabadores de metal orientales para crear la técnica de la figura negra. Se incidían con puntero detalles sobre figuras cuya silueta estaba dibujada en «esmalte» negro (en realidad una capa negra brillante), de forma que el fondo pálido se veía al través.

Dentro de una tradición que no permitía sombreado, esta técnica dejaba a los artistas libertad para mostrar un detalle muy minucioso. Era una técnica absolutamente artificial de dibujo, muy limitada en materia de expresión y sutileza, pero aceptada en todo el mundo arcaico griego. Se prestó admirablemente al estilo miniaturista de los corintios. Su forma favorita era el *aryballos* (vaso de perfume en miniatura), que pasó de ser redondo (Protocorintio Inicial) a ser apuntado (Protocorintio Tardío), pasando por ovoide (Protocorintio Medio) y volviendo finalmente a una forma globular en el Corintio Final. Rara vez medía más de 10 cm. de altura, y la zona de figuras principal a menudo sólo tenía

2,5 cm. de altura. El Vaso Macmillan (British Museum, Londres) muestra el elegante vigor y la pasión que el Protocorintio podía conseguir. Sin embargo, estas escenas narrativas fueron la excepción. Los temas típicos del arte Protocorintio eran los frisos de animales y monstruos, entremezclados con decoración floral, derivación directa de fuentes orientales. Los vasos corintios habían ganado una enorme popularidad después del 700 a. de C., pero no se



Crátera protoática hecha por el Pintor de Akalatos; 39 cm. de altura; 690 a. de C. Staatliche Antikensammlungen, Munich.



Ulises ciega a Polifemo: detalle de un ánfora cincelada por el Pintor de Menelas. Museo de Eleusis, Grecia.

podía mantener su altura. En el Protocorintio Tardío (650-640 a. de C.) comenzó la decadencia, acelerándose durante los períodos corintios de Transición y Final (640-550 a. de C.), al tiempo que las filas de animales iban haciéndose cada vez más grandes, más banales y más apretadas. En contraste con los miniaturistas, aparece la tradición más conservadora, más monumental y en último término más fructífera encabezada por Atenas, pero que incluía a las ciudades jónicas y las dóricas Creta, Rodas e incluso Argos. El efecto inicial de las nuevas influencias sobre los estilos geométricos intensamente ordenados de esta zona fue lento. En contraste con Corinto, es posible ver su impacto sobre los artistas individuales atenienses de forma que parece más violento, y el nuevo Estilo Protoático (c. 710-600 a. de C.) aparece impregnado de una seguridad y exuberancia que sorprenden y deleitan.

El padre del Protoático Inicial (c. 710-680 a. de C.) fue el Pintor de Akalatos. Durante una larga carrera, su estilo surgió de su formación en un taller avanzado del Geométrico Final para llegar a mostrar una seguridad absoluta cuya crudeza ocasional resulta poco importante. En su obra, el dibujo sustituye a la silueta; hay más detalle y mucho más movimiento en las figuras. Dentro de un marco superficialmente tradicional, casi todo lo que constituía ornamento era nuevo: su naturaleza (plantas y rosetas monstruosas) y su colocación (amontonamiento de radios en la parte del pie).

Tres pintores destacaron en la generación siguiente (Protoático Medio, incluido el estilo Blanco y Negro, c. 680-650 a. de C.): el Pintor del Ánfora de Nessos de Nueva York, el Pintor de Ram Rub y el Pintor de Menelas. Las innovaciones se aceptaban ya con confianza, pero el espíritu de aventura persistía. El panel del cuello de un ánfora funeraria ejecutado por el Pintor de Menelas (c. 670-650 a. de C.) lo muestra muy claramente (Museo de Eleusis). La escena representa el momento en que Ulises y sus compañeros ciegan a Polifemo: el contar historias era algo que gustaba a los atenienses por encima de todo. Durante el Protoático Tardío (c. 650-620 a. de C.) continuó la consolidación, hasta que los atenienses hubieron adoptado plenamente la técnica corintia de la figura negra, pero sin perder su propio humor ni su espontaneidad (por ejemplo el vaso firmado del Pintor de Nessos, en el Museo Nacional de Atenas, c. 615 a. de C.).

Todavía persistían estilos locales por toda Grecia. La razón debe de estribar, al menos en parte, no en la dificultad del terreno, sino en la exuberancia y el individualismo propios del espíritu de la época. Escuelas notables fueron las de Laconia, con sus formas idiosincrásicas, que recuerdan trabajos en metal; las escuelas de la Cícladas, especialmente Melos, Tera y Naxos; y los estados griegos de Oriente, de los que el Estilo de la Cabra Salvaje de Rodas y Quíos fue el más extendido. La mayoría persistió hasta entrado el siglo VI, pero eran estilos decorativos más que capaces de

influencia artística. También se empleó la incisión sobre otros materiales.
Durante el siglo VII, Beocia y varias de las Cícladas desarrollaron una tradición importante de escenas narrativas sobre grandes vasos de loza tosca con detalles incisos sobre decoración en relieve. En 1963, en Mikonos, se halló un ánfora muy bella en la que se ve el Caballo de Troya. También los vasos pintados, como el *aryballos* corintio Macmillan, tenían de vez en cuando partes modeladas en relieve, que pertenecían a la tradición del modelado y la escultura. La industria de la terracota griega sufrió una revolución fundamental poco después del 700 a. de C. con la introducción del molde, procedente de Siria o Chipre. Este hizo posible la estandarización y la producción en masa de elevada calidad. Artesanos inmigrantes que habían establecido talleres en tierras de Grecia fueron probablemente quienes iniciaron el cambio, pero las placas importadas de la diosa Astarté debieron de influir bastante sobre los coroplastas griegos.
Estas placas estaban hechas en relieve, eran de concepción frontal y ponían un interés particular en la cabeza. Los griegos combinaron pronto esta noción con su primitivo método de modelado en redondo, «dedálico». Su rasgo distintivo más característico era un rostro triangular con barbilla apuntada, espesa cabellera que enmarcaba la cara, grandes ojos y una nariz muy prominente. Entre c. 680 y 610 a. de C., evolucionó desde la forma angulosa, tipo geométrico, a la silueta más gruesa, trapezoidal. Se aplicó de manera universal a figuras de arcilla, joyería, bronces e incluso a la escultura.
Pausanias y otros escritores de la Antigüedad mencionan imágenes de madera para el culto que se supone procedían del siglo VII y de antes. No nos ha llegado ninguna, pero, según parece, se trataba de maderos o pilares sin forma, más que de figuras talladas. Durante el siglo VII se aplicaron las convenciones dedálicas a la escultura en piedra caliza, y es de presumir que también a la hecha en madera. Ambos son materiales blandos y pueden tallarse con un cuchillo. Probablemente sea significativo que solamente se conozcan estatuillas que no sobrepasan los 61 cm. de altura. Sin embargo, durante el siglo VII los griegos entraron en contacto con Egipto, y poco después del 650 a. de C. doce ciudades griegas, en su mayoría de la Grecia Oriental, fundaron un enclave comercial en Naucratis. El arte y la arquitectura egipcios causaron una profunda impresión en los griegos. Encontraron allí, por ejemplo, estatuas de tamaño natural, y aun mayores, talladas en piedra dura. Es muy significativo que los primeros intentos griegos de hacer escultura en gran escala se produjeran en las islas, y después en Atenas: ambas fueron áreas que habían conservado el auténtico espíritu monumental griego en sus vasos. Posiblemente, el momento de contacto intenso resultó psicológicamente oportuno y llegó en el momento justo en que el dominio artístico del estilo miniaturista corintio estaba desvaneciéndose.
La estatua «monumental» más antigua que ha subsistido completa es la de una mujer, consagrada en Delos por Nicandro de Naxos (c. 625 a. de C.). El escultor de Nicandro utilizó las convenciones superficiales de los dedálicos porque para la figura femenina no conocía otras. Para la figura masculina, el tipo egipcio, de pie con una pierna hacia adelante y las manos cerradas a los lados del cuerpo, proporcionó un modelo adecuado. Fue utilizado por los forjadores de bronce griegos desde comienzos del siglo VII. En Delos quedan fragmentos de figuras de mármol de tamaño superior al natural de 640 a. de C. Pero las de *kouroi* (jóvenes) completas más antiguas son las que constituyen un notable grupo descubierto en Ática (610-590 a. de C.). A diferencia de las figuras anteriores y de las egipcias, aparecen desnudas: éste es un cambio considerable, porque la forma presentaba un desafío técnico importante al escultor, y también porque era la forma del cuerpo humano lo que interesaba de manera especial a los griegos.
Los primeros *kouroi* seguían el canon de proporciones

Izquierda: Estatua dedálica de una mujer (Koré de Auxerre); 65 cm. de altura.
Derecha: Estatua de una mujer consagrada en Delos por Nicandro de Naxos; 1,75 cm. de altura. Reproducción del Ashmolean Museum de Oxford.



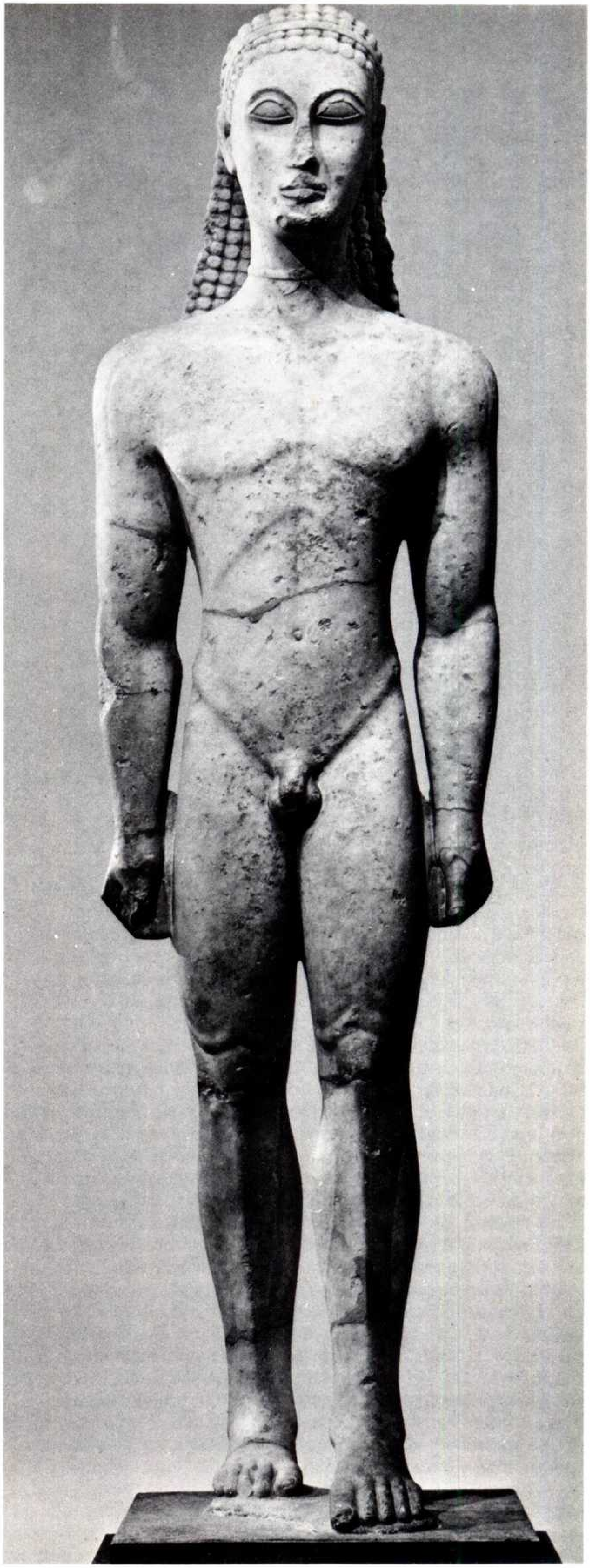
egipcio, mientras que los rasgos corporales se ofrecían como magníficos patrones. Una generación después se había abandonado este canon, y el aspecto cuadrangular producido por el hecho de tallar la estatua en un bloque rectangular dio paso a una auténtica sensación de forma a medida que los escultores fueron conociendo el funcionamiento del cuerpo por debajo de la piel. El desarrollo de los *kouroi,* partiendo del tipo que habían utilizado los egipcios, casi invariable durante dos milenios, hasta llegar a una figura capaz de *movimiento* y expresión pertenece al Período Arcaico Superior. Esta es la historia del comienzo de la tradición escultórica europea.

Los griegos también derivaron de los egipcios la noción de arquitectura monumental, utilizando al principio madera y después piedra caliza y mármol. El primer templo *períptero* que presentaba básicamente la planta clásica, con una fila externa de pilares en torno a la *cella* o santuario, se construyó en Samos c. 640 a. de C.

El comienzo de la arquitectura monumental tuvo importantes efectos sobre la pintura. Tanto las esculturas como las construcciones griegas se habían visto ya embellecidas con pinturas, pero los edificios grandes daban ahora pie a una pintura «libre», y en esta etapa se decoraban a veces las metopas de los edificios dóricos con escenas pintadas. Apenas quedan ejemplos como los de Termo y Calidón en Etolia (c. 640-625 a. de C.). Pero contamos con más pruebas en el estilo policromo de algunos vasos del Protocorintio Medio (680-650 a. de C.), como por ejemplo el *aryballos* Macmillan (British Museum, Londres) o el Vaso Chigi en Roma (Villa Giulia).

El pintor *libre* disponía de un abanico de colores mucho más amplio que el pintor de vasos y podía concebir sus imágenes con mayor grandiosidad, con fondos de paisaje, aunque los principios básicos de composición y dibujo eran comunes para ambos.

Una fuente más de inspiración fue la procedente de la Edad del Bronce. El trabajo decorativo en miniatura, ya fuera en oro, ya en plata, ya en bronce (tal como pendientes, placas dedálicas, colgantes), o las tallas en marfil e incluso ámbar, había recibido un ímpetu considerable en virtud de la demanda originada por la nueva prosperidad y del estímulo oriental. Se tallaron series de sellos en discos de marfil en Corinto, Argos y Esparta, con figuras o contornos orientalizantes que recuerdan sellos de piedra geométricos. En torno al 670 a. de C. comienza la serie de «Gemas de las Islas», talladas probablemente en Melos, sobre piedra caliza local o serpentina. Estas gemas copian dos formas de sello distintivas de la Edad del Bronce, la lentoide y la amigdaloide (forma de almendra), y algunos motivos minoicos no encontrados en el arte del Oriente Próximo, tales como grifos y animales retorcidos. No obstante, estos sellos, que siguieron haciéndose durante un siglo, no implican ni continuidad de la Edad del Bronce ni, por supuesto, una vuelta atrás hacia su cultura. Melos había sido rica e influyente durante la Edad del Bronce, y podemos imaginarnos sin dificultad que los hallazgos hechos por casualidad cavando o saqueando tumbas de forma deliberada estimularon a los grabadores de gemas en un momento en el que estaban buscando nuevas ideas. Para el historiador del arte, estas Gemas de las Islas son muy interesantes porque constituyen el elemento precursor directo de la talla de gemas griega posterior, así como de la romana.



Kouros ateniense de finales del siglo VII a. de C. Metropolitan Museum, Nueva York.



Procesión nupcial sobre un vaso corintio; 570-560 a. de C. Museos del Vaticano, Roma.

El Período Arcaico Superior (c. 590-530 a. de C.).—El Período Arcaico Superior fue la época de los Tiranos, déspotas benevolentes que generalmente llegaban al poder como paladines de los mercaderes y artesanos en contra de la aristocracia terrateniente; por ejemplo, Periandro de Corinto (625-585 a. de C.), Pisístrato (560-527 a. de C.) y sus hijos (527-510 a. de C.) de Atenas, Polícrates de Samos (c. 540-c. 522 a. de C.). Muchos de estos hombres estimularon la creación de círculos de artistas y poetas en sus cortes.

Los mitos adquirieron mayor popularidad como temas de arte, mientras que el alcance de la decoración figurativa se ampliaba, corriendo a la misma altura con el atractivo cada vez mayor de la poesía épica y lírica. Esto condujo de forma ocasional al uso político de ciertos mitos, a veces en términos muy generales —la lucha contra los centauros como triunfo de la civilización griega, por ejemplo—, pero de vez en cuando también de forma bastante más específica. Heracles (Hércules) aparece con frecuencia en los vasos atenienses hechos durante el mandato de Pisístrato, pero al final del siglo VI, cuando las reformas democráticas de Clístenes expulsaron a su familia, fue el genuino héroe ateniense Teseo el que le sustituyó.

Durante el siglo VI a. de C. alcanzó una gran expansión el comercio, y tanto los artistas como sus productos recorrieron el Mediterráneo. Florecieron enclaves comerciales, como el de Naucratis, mientras que las artes de los escitas del Mar Negro y los etruscos del oeste mostraban ahora una fuerte influencia griega por primera vez. En todos estos lugares destacaban los jonios.

Tras un período de gran prosperidad, las ciudades griegas de Asia Menor fueron amenazadas primero por Lidia, gobernada por Creso (después del 561 a. de C.), y luego c. 547 por los victoriosos persas. Era, pues, natural que buscaran refugio con sus gentes, ya fuera en el Ática, donde puede verse la influencia jónica en la arquitectura y escultura, ya en lugares tales como el Mar Negro e Italia, donde ya existían enclaves jónicos.

Estos movimientos sugieren la existencia de un sentimiento de raza común en todo el mundo griego; pero continuaron floreciendo estilos locales. Los espartanos, célebres por su austero modo de vida, tenían una distinguida tradición en el trabajo de bronce y durante el siglo VI desarrollaron un estilo enormemente individual de figura negra, pintada sobre una banda color crema y avivada con púrpura. Su forma más característica es la taza sobre un pie alto, pero hay otras, especialmente recipientes grandes, que también fueron muy populares. Hubo tres talleres que marcaron la pauta entre c. 580 y el 510 a. de C.: los del Pintor de Arquesilao y sus alumnos, los Pintores de Naucratis y de la Caza.

Muchos de los emigrantes jónicos se llevaron consigo las tradiciones de sus ciudades nativas. El más idiosincrásico fue el grupo foceo, cuyo taller de Caere, Etruria, produjo la serie de *hydriai* (jarras de agua) de Caere (c. 530-510 a. de C.). En su policromía y atención al paisaje, estas jarras de figuras negras deben recordar a pinturas murales. Los rasgos redondeados jónicos de las figuras, así como el vigor y la alegría de las escenas míticas que ama el pintor, resultan totalmente inconfundibles.

Véase por ejemplo su versión del rey Euristeo escondiéndose de un Cerbero muy vivaz y de gran colorido, conducido por Heracles, que viste una piel de león muy elegante (Louvre, París).

Otro estilo distintivo fue el «calcídico», probablemente manufacturado en el sur de Italia por emigrantes procedentes de Eubea entre el 550 y el 510 a. de C. También favorecieron la creación de vasos grandes decorados de forma liberal con pintura blanca y púrpura, pero su tradición de figura negra se aproxima mucho más a la de Atenas.

El estilo Corintio Final había sido muy popular, pero ahora declinaba: el *estilo animal* estaba efectivamente muerto en el 550 a. de C., pero el *estilo de la figura humana* tuvo bastante más éxito. Se popularizaron los bailarines y jinetes, pero también las escenas míticas. La pálida arcilla corintia estimuló el uso de los colores adicionales en la técnica de la figura negra, pero hacia el 575 los pintores hicieron frente a la competencia del estilo ático con el estilo de fondo rojo: grandes áreas de fondo quedaban cubiertas con una capa rojiza, para emular el estilo ático, pero el amor corintio por el color no tenía nada de la sombría propensión ática. Pero esta fase final corintia, con todo su brillo y variedad temática no superó la mitad del siglo. Había nacido un estilo miniaturista y su potencial se agotó. La arcilla ática, ideal para la nueva técnica de la figura negra con su rico esmalte rojo y su soberbio esmalte negro, junto con la habilidad y la inventiva atenienses, ayudó a los pintores de vasos de Atenas a apropiarse por completo del creciente mercado de vasos finos de mesa a finales del siglo, así como a conservarlo durante doscientos años. Al principio imitaron el estilo corintio de frisos de animales, pero hacia el 770 a. de C. abundaban las escenas típicamente áticas de mitos y de la vida diaria.

Durante el siglo VI, los vasos áticos fueron firmados por el alfarero o el pintor (que podría haber sido el mismo), o por ambos por separado. Sus personalidades e influencias se distinguen ahora con mayor facilidad, y adquiere mayor claridad la imagen de la estrecha comunidad del *Kerameikós,* así como de sus usuarios. Muchos vasos presentaban la palabra *kalós* (bello) detrás del nombre de un hombre joven, probablemente el personaje de moda, y podemos suponer que el pintor de vasos trabajaba teniendo en cuenta su círculo.

El grupo de tendencia corintia estaba encabezado por hombres como el Pintor de la Gorgona y Sofilos (fl. c. 580-570 a. de C.), que habían sido educados en la tradición protoática.

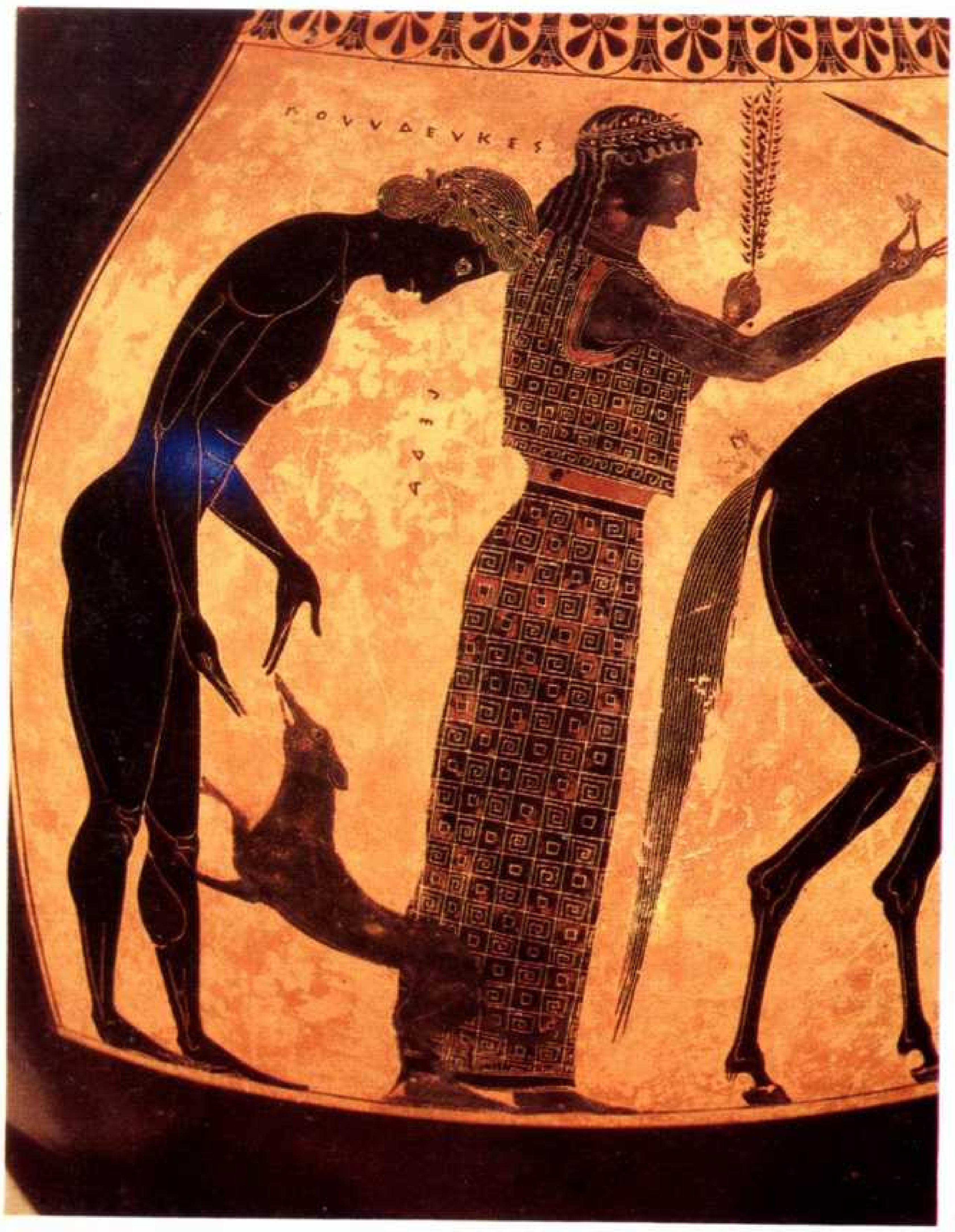
Su dibujo era miniaturista y las escenas estaban dispuestas en frisos, especialmente en los vasos grandes. Quizá el ejemplo más notable que queda sea el Vaso François,

de c. 570 a. de C., que es una crátera de volutas firmado por Ergótimo como alfarero y por Cleitas como pintor. Tiene 66 cm. de altura y está decorado con seis frisos que muestran varios temas mitológicos, pero que se centra en la historia de Aquiles (Museo Arqueológico, Florencia). Su exquisita viveza y su rica inventiva, junto con una consumada destreza técnica, aparecen en agudo contraste con las cráteras corintias rivales. Esta escuela realmente tenía unos excelentes pintores de páteras.
El desarrollo del vaso ático avanzó de manera uniforme a partir del 580 a. de C.: primero, las páteras de Comast, decoradas con bailarinas, que copian una forma corintia; luego las páteras de Siana, de agudo perfil y, c. 550, las de *Pequeño Maestro,* con deliciosas figuras en miniatura en el borde o en unas bandas de la zona del asa.
La tradición ateniense heredó en parte la monumentalidad nativa del Protoático. Destacan hombres como el Pintor de la Acrópolis (606) y Nearco, cuyas figuras eran más grandes y serias, careciendo de la refinada elegancia de los de tendencia corintia. Artistas como Lido (fl. c. 545-530 a. de C.) combinaban su notable destreza técnica con una profundidad de sentimiento sin igual; de hecho, llevó la figura negra a los límites de su expresión. Esta fue básicamente una técnica sumamente formalizada de grabador, aunque podía utilizarse en talleres de serie para

Vaso de François. Museo Archeologico, Florencia.



conseguir resultados bastante vivaces, por ejemplo, las ánforas tirrenas fabricadas para el mercado etrusco en los 560 y 550. Había ahora todo un repertorio de formas, incluyendo, desde el 550, el *kylix* (vaso de una pieza) que hacia el 500 se había desarrollado en su forma clásica de poco fondo. Las ánforas panatenaicas merecen especial mención: se entregaban como premios en los Juegos Penatenaicos a partir del 566; siempre estaban decoradas con una pintura de la diosa de la ciudad, Atenea, y del otro lado con el acontecimiento en el que se había ganado. Podían estar pintadas por artistas relevantes y como algunas veces presentaban el nombre del arconte (magistrado) gobernante, proporcionan una importante prueba cronológica absoluta en un campo que de otro modo



Pólux y su madre, Leda: detalle de un ánfora pintada por Exequias; c. 540-530 a. de C. Museos del Vaticano, Roma.

descansa en gran medida sobre pruebas estilísticas.
En la escultura, el desarrollo del *kouros* a partir de la figura cuadragunlar hacia formas tratadas de manera más naturalista constituye nuestra guía más clara sobre la creciente seguridad y habilidad del escultor y también del broncista. Los *Kouroi* de Tena (c. 565) y de Anavyssos (c. 530) ponen de relieve este avance con gran viveza (Glyptothek, Munich, y Museo Nacional de Atenas, respectivamente). A los hombres se les veía desnudos en la palestra y en el gimnasio; las mujeres atenienses normalmente permanecían decentemente vestidas, tanto en la vida como en el arte arcaico. El escultor las trataba en parte como instrumento para representar patrones de ropaje (por ejemplo, la curiosa *Diosa en pie* de Berlín, Staatliche Museen (c. 575 a. de C.) aunque una de las primeras series de *korai* (doncellas) de la Acrópolis ateniense lleva un peplo (túnica) liso de lana a través de cuyos sutiles pliegues el artista ha sugerido debajo un cuerpo terso. Ni los *kouroi* ni las *korai* son estatuas retrato: la mayoría son dedicaciones a una divinidad, algunas son indicadores de tumbas, y desde mediados de siglo van en paralelo con las finas estelas funerarias talladas en relieve con una figura idealizada del muerto. Aparecieron otros tipos de postura libre, sobre bases bajas o sobre ninguna en absoluto, como los jinetes de Atenas (Museo de la Acrópolis), o sobre columnas, tales como las esfinges erigidas por el pueblo de Naxos en Delfos y en Delos (Museo de Delfos; Museo de Delos). Todas ellas eran dedicaciones a los dioses: el mismo propósito yace tras la mayor parte de la escultura arquitectónica que hasta épocas clásicas se hallaba restringida normalmente a edificios con funciones religiosas. Durante el siglo VI se desarrollaron plenamente los dos grandes órdenes de la arquitectura griega: el dórico, con capiteles de *almohadilla,* popular en las colonias occidentales y al principio en la Grecia continental, y el jónico, cuyas columnas tenían capiteles con volutas como cuernos de carnero y se asentaba sobre una basa. Éste tuvo su origen en Asia Menor y en las Islas, y más tarde fue aceptado en el continente. Para resaltar las verticales y horizontales esenciales de los edificios griegos se añadían decoración en ciertos lugares. Podían colocarse acróteras (plintos para estatuas) sobre las aristas del tejado y los aleros; el frontón triangular estaba lleno de figuras en relieve muy alto o en redondo; en las construcciones dóricas las metopas (espacios entre dos arquitrabes o extremos de las vigas) se llenaban con paneles en relieve; en los jonios estaban sustituidas por un friso continuado.
Los ejemplos importantes más antiguos que quedan son los refinados frontones del Templo de Artemisa en Corcira (actual Corfú; c. 590 a. de C.). El escultor ha resuelto el problema de llenar el frontón triangular de forma convincente variando la escala de las figuras, utilizando animales para ocupar la pendiente y colocando cuerpos sentados y reclinados en las esquinas. Estos recursos continuaron usándose al menos durante un siglo, aunque posteriormente se aplicaban de forma más sutil con grupos de animales en lucha, monstruos y escenas de combate (como en los templos arcaicos de la Acrópolis ateniense). Debido a que la interrelación de sus líneas marcaba un agudo contraste con las líneas rectas de la arquitectura, aparecieron también escenas de combate en las metopas, así como otras escenas míticas (por ejemplo, en el *Heraion* de Foce del Sele, en el sudoeste de Italia, en el Tesoro Sicionense de Delfos y en los templos de Selinonte, en Sicilia).
De vez en cuando se utilizó terracota para decorar edificios y para relieves, especialmente en Chipre, Italia y Sicilia, donde escaseaba el mármol, pero para lo que más se usó fue para figuritas. A partir de c. 550 hasta entrado el siglo siguiente, se redujo el número de tipos, pero mejoraron el estilo y la expresión. Sus funciones básicas como ofrendas votivas juguetes u ornamentos se ven reflejadas en los tipos comunes; muñecas articuladas, animales, mujeres sentadas, a menudo portando una ofrenda o un niño. Se diseñaron vasos de perfume con forma de mujeres o jóvenes, animales o incluso pies y cabezas con casco que se hicieron muy populares, igual que las figurillas de bronce de hombres y mujeres, animales y monstruos, que también servían de asas y otros ornamentos para espejos y vasos, como la enorme crátera laconia encontrada en Vix del Sena (ahora en el Museo de Châtillon-sur-Seine).

Kouros de Anavyssos. Museo Nacional de Atenas.



En general, las artes menores siguieron las mismas tendencias que la pintura de vasos y la escultura durante el siglo VI, desarrollándose desde una estilización angular y pautada hacia formas naturalistas redondeadas. La calidad de la obra producida, especialmente por los grabadores de gemas y cuños de monedas, solía ser igualmente elevada. Bajo la influencia oriental, las gemas pasan a ser cortadas con una rueda que permite trabajar con piedras más duras, tales como la cornalina, el ágata y la calcedonia, así como darles nuevas formas como el escarabajo egipcio y después el escaraboide en negro liso, con nuevos temas. El resultado puede apreciarse en los grupos de gemas greco-fenicias (del 550 a. de C. en adelante), en los que los grabadores griegos transformaron y helenizaron temas orientales. Pronto empezaron a distinguirse escuelas locales por toda Grecia, y se destacaron grabadores como Epímenes.
Lo mismo sucede con las monedas en alcance, tradición y calidad. Hacia el 500, las ciudades más importantes, exceptuando Esparta, emitían todas sus propias monedas de plata, estampadas por ambos lados y señaladas con sus propios diseños. Aunque pueden distinguirse tres divisiones artísticas principales —Jonia, Grecia propia y Magna Grecia—, los tipos de monedas, especialmente aquellas que pertenecían a las ciudades comercialmente más influyentes,



Un joven sujetando un caballo: escaraboide de calcedonia, hecho por Epímenes; 17 mm. de longitud; 500 a. de C. Museum of Fine Arts, Boston.

Pátera del Saqueo de Troya con figuras rojas, por el Pintor de Brigos; 32,5 cm. de diámetro; 490 a. de C. Louvre, París.





Koré con quitón e himatión; c. 525 a. de C. Museo de la Acrópolis. Atenas.

cambiaban más lentamente que otras formas de arte, por un conservadurismo natural. Así, lo único que hicieron fue mantenerse al margen del desarrollo de la tradición arcaica.

El Período Arcaico Posterior (530-480 a. de C.).—Los años 530-480 a. de C. asistieron a cambios considerables en Grecia a medida que los tiranos eran sustituidos por democracias y la expansión persa era contenida en las batallas de Maratón (490), Salamina y Platea (480-479 a. de C.), pero en el mundo del arte este Período Arcaico Posterior mostraba una continuación de las tendencia de los cincuenta años anteriores, en estilo, técnica y temática, aunque, debido a progresos concretos, la escultura y la pintura de vasos merecen especial atención.
Hacia finales del siglo VI, la mayoría de las escuelas de provincias habían sucumbido frente a la abrumadora popularidad de la pintura de vasos ateniense. Después de Exequias, por lo menos una generación más de artistas trabajaron en figura negra. El Grupo de Leagros produjo las últimas muestras florecientes de la tradición más fuerte con una serie de escenas heroicas y domésticas (c. 510-500 a. de C.). La figura negra continuó siendo usada en trazados en serie durante el siglo V, y en las ánforas panatenaicas hasta el II, pero tras el 530 a. de C. los pintores más avezados trabajaron en figura roja.
Esta técnica era el reverso de la anterior: el cuerpo del vaso se recubría de un «esmalte» negro y las partes decoradas quedaban en el color natural de la arcilla, añadiéndosele detalles en una línea distintiva en relieve, y a veces en pintura blanca y púrpura. Aunque más difícil, tenía un alcance mucho mayor en expresión y emoción, aun cuando fuera todavía una técnica típicamente amanerada.
Durante los cincuenta años siguientes, los pintores hicieron

La Batalla de los Dioses y los Gigantes sobre el Tesoro de los Sifnios en Delfos; 26 cm. de altura.

Derecha: El Doríforo de Policleto. Galería Uffici, Florencia.





EL VASO DE FIGURAS ROJAS DE EUFRONIOS

El Metropolitan Museum de Nueva York adquirió este vaso en 1972, despojo de una tumba hallada en Italia, pero se desconoce el año de su descubrimiento. Lo pintó en Atenas el artista Eufronios.
Llamamos a este tipo de vasos *cáliz-crátera,* ya que desconocemos su nombre antiguo. Era una invención comparativamente reciente y sus costados altos y derechos atraían a los mejores artistas, debido a que así el dibujo fino de las figuras sufría menos deformaciones. Se utilizaba en las fiestas para mezclar el vino y el agua, y sabemos que este espécimen fue apreciado, porque en la antigüedad se rompió y volvió a arreglar con lañas de plomo, cuyos agujeros pueden verse en el reverso.
Eufronios fue una figura destacada del llamado Grupo Pionero de artistas de la figura roja, que trabajaron entre c. 520-500 a. de C. y que fueron los primeros en darse cuenta del gran potencial que ofrecía la nueva técnica de «la figura roja», inventada unos veinticinco años antes de que se hiciera este vaso. Sus predecesores habían experimentado con técnicas mixtas mientras retenían algo del abanico de colores del viejo estilo de la figura negra, pero estos *Pioneros* prefirieron el más austero negro y rojo y añadieron otros colores con parquedad. Eufronios fue un soberbio dibujante y su precisión en el diseño de las vestiduras y las alas puede apreciarse muy bien en este vaso. Pero éste es un período en el que el gusto del artista se volcaba en el dibujo anatómico, gusto en parte derivado de la observación del cuerpo, pero fundamentalmente dictado todavía por consideraciones de diseño. Por eso, los ojos siguen apareciendo de frente en cabezas de perfil, y detalles como las orejas y el vello figuran estilizados, pero la representación anatómica del cuerpo elevada por las dos figuras aladas que aparecen en la parte frontal del vaso muestra al menos un conocimiento moderado de la musculatura abdominal superficial. El resto de las *poses* continúan siendo frontales o de perfil, sin una auténtica perspectiva de tres cuartos o escorzo, sino de contrastes entre el perfil y el frente (como en las piernas del hombre muerto) y nótese que la imagen desde arriba del pie izquierdo es casi un escorzo, y la generación siguiente logró este gran avance en el naturalismo bidimensional por primera vez en la historia del arte. Comparemos esta pieza con la aún más refinada muestra de conocimientos y trazados anatómicos demostrados por Eufronios en otro



Cáliz-crátera de figuras rojas pintadas por Eufronios; 46 cm. de altura. Cara A: escena de la Ilíada.

A la derecha, arriba: Detalle de la cara A: el Sueño y la Muerte sacan el cadáver de Sarpedón del campo de batalla y les acompaña Hermes.

A la derecha, abajo: Cáliz-crátera también de Eufronios: Heracles lucha con el gigante Anteo. Louvre, París.



Cara B: Cinco hombres se arman para la batalla.

Detalle de la cara B.





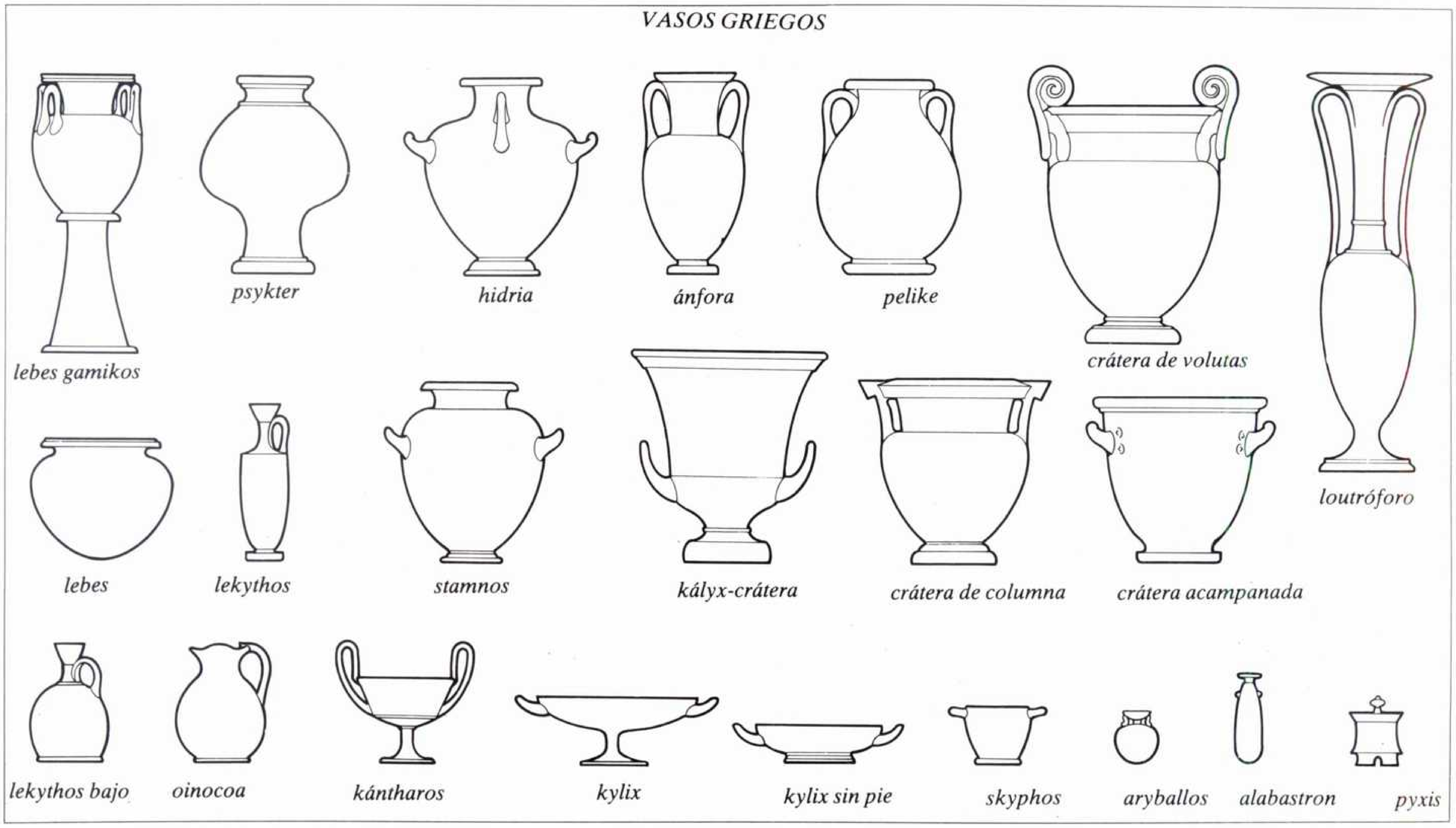
cáliz-crátera, peor conservado, que se encuentra en el Louvre de París, y en el que aparece Heracles en lucha con el gigante Anteo. En él, la pintura brillante opaca aparece en nítido contraste con la pintura tenue utilizada para el cabello de las dos figuras que combaten, y este contraste en intensidad de línea y masa es aprovechado muy bien por los *Pioneros* en lugar de otros contrastes de color, menos sutiles.
Este es un arte de dibujantes más que de pintores, al menos en el sentido de la «pintura» tal como se entendió luego en el arte griego y europeo.
Aunque muchos de los vasos atenienses fueron exportados hacia el oeste, yendo finalmente a parar a tumbas etruscas, el temario de sus escenas recoge la vida corriente o episodios de la mitología griega, y algunas veces el mito puede utilizarse como comentario sobre acontecimientos del momento, de la forma, más familiar para nosotros, en que lo hicieron en sus obras los poetas y los dramaturgos. En la parte que denominamos A de nuestro vaso aparece un episodio de la *Ilíada* de Homero.



Sarpedón muerto es sacado del campo de batalla por el Sueño y la Muerte, en forma de guerreros alados, con Hermes, acompañante de las almas, detrás de ellos. Dos camaradas observan la escena.
Sarpedón fue un príncipe licio, que luchó del lado troyano, pero no es raro que los artistas y poetas griegos traten con simpatía las desgracias de sus adversarios en los mitos: en realidad parecen insistir en ello. Nótese la atención prestada al detalle: las almohadillas de la parte inferior de las grebas para impedir que dañen los tobillos.
Al otro lado del vaso aparecen cinco hombres armándose, y los nombres de los hombres. Dos ostentan los de los dos arcontes (magistrados principales) más antiguos de Atenas, y se ha sugerido que estos atenienses armados de los «buenos tiempos antiguos» constituyen una alusión a las recientes restricciones aplicadas a los ciudadanos en lo que se refiere a llevar armas, dictadas por los tiranos de Atenas. Esta idea resulta atractiva, pero los otros tres nombres no son atenienses, y tres de los cinco nombres también son de héroes que lucharon del lado de Troya.

Para más información:

Von Borthmer, D.: «Greek Vase Painting: an Introduction», *The Metroplitan Museum of Art*, vol. 31, pt. 1 (1972) p 2, pp. 34-9. Von Bothmer, D.: «Der Euphronioskrater in New York», *Archiologischer Anzeiger*, Berlin (1976), pp. 484-512. Papaionnou, Kostas: *Arte griego* (Gustavo Gili, Barcelona, 1973).



Los diferentes tipos de vasos griegos.

grandes progresos en su dominio de los problemas técnicos, tales como el escorzo y la imagen en tres cuartos. Muchos alfareros también eran pintores, y fueron muy comunes los casos de cooperación y de sociedad momentánea. Destacan artistas influyentes: Euctímides (fl. 520-500 a. de C.), Eufronios (fl. 520-465 a. de C.) y Fintias entre los *pioneros* de finales del siglo VI, y el prolífico Epicteto (fl.c. 490-420 a. de C. o más tarde) y Oltos (fl.c. 525-500).
Estos hombres son buena muestra de la tendencia hacia la especialización, y formas como el elegante y estilizado *kylix,* creado c. 500 a. de C., requerían habilidades especiales en materia de alfarería y pintura. Entre los notables pintores de tazas de comienzos del siglo V figuran el pintor de Penaitios, el pintor de Brygos, Makron y Douris, que combinaban una poderosa y vivaz composición con una delicada delineación y un sentimiento considerable. Sus pinturas de vasos suelen tener una sorprendente calidad monumental (que puede recordar pinturas murales) que resulta todavía más notable en obras de artistas como el Pintor de Cleofrades (fl. c. 500-470 y más tarde), quien se especializó en vasos grandes con escenas mitológicas complejas. Por otra parte, el Pintor de Berlín (fl. c. 505-460 a. de C.) lograba efectos igualmente intensos con sencillas y espaciosas agrupaciones que anuncian el Período Clásico.
Una tendenca similar se aprecia en la escultura del Arcaico Posterior. Los *kouroi* y especialmente las *korai* del último cuarto del siglo VI poseen una gracia amanerada y tranquila que quizá se ilustra particularmente bien en las *korai,* que ahora llevan finos *quitones* (túnicas con mangas o vestidos) de lino bajo *himationes* (mantos) de lana. El escultor hace muy buen uso del contraste; las últimas figuras de esta serie, c. 480, también están dotadas de expresión y presentan las primeras insinuaciones de movimiento. Esto queda más claro en los desnudos *kouroi,* masculinos. Ya se conocía bien la anatomía y se le daba al cuerpo una torsión y una inclinación que correspondían a la distribución del peso, como se ve en el *Efebo de Kritios* (Museo de la Acrópolis, Atenas). La escultura entraba en el Período Clásico.
Las nuevas modas de vestir de las *korai* muestran una creciente influencia jónica, y en arquitectura apareció el elaborado orden jónico en la Grecia continental. Un ejemplo refinado es el Tesoro de los Sifnios, en Delfos (c. 525 a. de C.), con un friso que representa la batalla de los Dioses y de los Gigantes, así como escenas de la historia de Troya. Las esculturas de los frontones se hacían ya en una sola escala, mediante el recurso de llenar los gabletes con figuras agachadas o cayéndose. Las luchas constituían temas populares, como nos sugiere el templo de Atenea Afaia en Egina, c. 500 a. de C.
Rara vez se puede señalar el momento preciso en que un estilo cambia, pero desde nuestro punto de vista, las derrotas de los persas en 480-479 a. de C. parecen haber coincidido con el momento en que los artistas griegos habían alcanzado un conocimiento completo del cuerpo humano y de sus propias técnicas y en el que su estado de ánimo se iba volviendo más introvertido. Puede que el cambio no fuera repentino, pero desde luego se vio acelerado por las conmociones de los años de la guerra.

Para más información:

Arias, P. E.; Hirmer, M., y Shefton, B. B.: *A History of Greek Vase-Painting.* (London, 1968). Boardman, J.: *Atheniam Black-Figure Vases: a Handbook* (London, 1974). Boardman, J.: *Athenian Red-Figure Vases: the Archaic Period* (London, 1974). Boardman, J.: *Greek Art* (London, 1978). Boardman, J.: *Greek Sculpture: the Archaic Period* (London, 1973). Boardman, J.: *Pre-Classical from Crete to Archaic Greece* (Harmondsworth, 1967). Cook, R.M.: *Greek Painted Pottery* (London, 1972). Homann-Wedeking, A.: *Archaic Greece* (London, 1968). Richter, G. M. A.: A Handbook of Greek Art (Oxford, 1974). Richter, G.M.A.: *The Sculture of the Greeks* (New Haven, 1970). Robertson, C. M.: *A History of Greek Art* (caps. 1-4) (Cambridge, 1975). Charbonneaux, Jean: *Grecia arcaica* (Aguilar, Madrid, 1969). Richter, Gisela Marie Augusta: *El arte griego: una revisión de las visuales de la antigua Grecia* (Destino, Barcelona, 1980). Ginouves, René: *El arte griego* (Bruguera, Barcelona, 1967).





ÍNDICE DEL VOLUMEN I

La Calumnia (Botticelli) Florencia. Uffizi.



Pintura de una tumba del Valle de los Reyes.

ÍNDICE TEMÁTICO

INTRODUCCIÓN 6

CONTENIDO 7

EL ARTE A TRAVÉS DE LOS TIEMPOS 9

I. ARTE PALEOLÍTICO 11

Las venus paleolíticas 20

II. ARTE NEOLÍTICO 22

Cerámica de Gumelnitza y Vinca 28

III. ARTE EGIPCIO 30

Ambiente geográfico 31
Ambiente histórico 32
Finalidad del arte en Egipto 35
Convenciones tradicionales 35
Artistas y artesanos egipcios 37
Talla de relieves y pintura 38
Técnicas de relieve y pintura 45
Escultura 47
La escultura real de Tell-el-Amarna 54
Escultura en madera y metal 55
Arte aplicado 57
La estela funeraria de Mentuhotep 60
La vida cotidiana en figurillas 62
La esfinge en el antiguo Egipto 64

IV. ARTE ANTIGUO DEL ORIENTE PRÓXIMO 66

Antigua Mesopotamia 67
Los períodos prehistóricos 68
El primitivo período sumerio 68
El período de las primitivas ciudades estado 70
El período del imperio acadio 73
El período neosumerio 75
El primer período babilónico 76
Asiria y Babilonia 77
Los Kasitas 77
Los Hurri-mitanni 78
Arte del imperio medio de Asiria 79
Los palacios asirios y sus relieves 79
Arte Asirio: primera fase 81
Arte Asirio: última fase 83
El período neobabilónico 84
Los hititas y Anatolia 84
El arte del período imperial 85
El período neohitita 85
Urartu 86
Los Persas y el Irán 87
Los Elamitas 87
Marlik 88
Persia aqueménida 88
Las artes en Fenicia e Israel 89
Arte Fenicio 91
El estandarte real de Ur 94

V. ARTE DE LA EDAD DEL BRONCE Y COMIENZOS DE LA EDAD DEL HIERRO EN EUROPA 96

El carro de culto de Strettweg 106

VI. ARTE EGEO 108

Las Cícladas y la Alta Edad del Bronce 109
Creta y la Media Edad del Bronce 109
Baja Edad del Bronce I 111
Baja Edad del Bronce II: el imperio micénico 111
Alfarería 113
Frescos 116
Objetos de piedra 117
Sellos de piedra 119
Objetos de metal 119
Otros materiales 121
Metalurgia micénica 122
Los frescos de Tera 124

VII. ARTE GRIEGO ARCAICO 126

Precursores: estilo submicénico y protogeométrico 128
Estilo geométrico 128
Estilo orientalizante 131
El período arcaico superior 134
El período arcaico posterior 140
El vaso de figuras rojas de Eufronios 142



La Dama de Baza. Museo Arqueológico, Madrid.

ÍNDICE ILUSTRACIONES

I. **ARTE PALEOLÍTICO**

Pintura rupestre: un caballo y tres vacas 10
Mapa distribución geográfica de los principales puntos donde se encuentran restos del Paleolítico 11
Estatuilla de marfil de un caballo 12
Pintura rupestre: bisonte 13
Renos tallados sobre asta de marfil del mismo animal 14
Signos con forma de garrote 14
Pintura rupestre: cabeza de caballo 15
Mamut de Pech Merle 16
Pintura rupestre: bisonte 17
Reproducción pintura rupestre Cuevas Cogull 18
Pintura rupestre: poney 19
Venus de Willendorf 20
Venus de Lespugne, vista por delante 20
Venus de Lespugne, vista por detrás 20
Venus de Laussel 21
Venus de Vestonice 21
Figuras esquemáticas 21
Figura de marfil de una joven 21

II. **ARTE NEOLÍTICO**

Cráneo humano 22
Mapa con distribución principales focos del Neolítico 23
Modelo de arcilla de una casa 24
Vasijas bicónicas del grupo de Tripole 25
Escudilla policromada 26
Alfarería de Vinca: Figura sentada 26
Jarro antropomórfico 26
Estatuilla de Vinca 28
Estatuilla bicéfala con ornamentación geométrica 28
Escudilla de alfarería estilo Gumelnitsa 28
Cuenco de alfarería pintado estilo Gumelnitsa 28
Cuenco de alfarería pintado estilo Gumelnitsa 28
Figuras humanas y accesorios 29
Cabeza de hombre de Dikili 29
Cabeza de hombre de Predionica 29

III. **ARTE EGIPCIO**

Escultura del príncipe Rehotep y su mujer Nefert 30
Mapa con distribución geográfica con los principales centros de la civilización egipcia 31
Caja de barro pintado 32
Entrada al templo prolemaico de Horus 33
Templo mortuorio de Medinet Habu 34
Estatua de piedra caliza del príncipe y visir Hemón 34
Figura de madera denominada Sheikh-el-Beled 35
El enano de la corte de Seneb y su esposa 36
Cabeza de maza «Scorpion» 36
Estatuilla de piedra caliza de Skhem-Ka 37
Decoración en relieve de un panel de la tumba de Hesire 38
Fragmento de marfil de un sepulcro prehistórico 38
Estela de la princesa Nefertiabtet 39
Tumba de Tí 40
Estela funeraria de Ne-ankhtete 41
Estela de Hotep 41
La reina Hatshepsut bebe de la ubre de la diosa vaca Hathor 42
Puerta falsa del féretro de Keki 42
Escena de banquete 42-43
Fragmento de piedra caliza con la figura de Tutmosis I 45
Muchacha ejecutando danza acrobática 45
Ramose con su esposa 46
Estatuilla de marfil de un rey desconocido 47
Estatuilla de madera de un servidor acarreando una jarra con forma de loto 48
Escriba en granito gris 49
Papiro funerario egipcio: dios Horus 50
Estatua del rey Zoser 51
Estatua de Kefrén 52
Fragmento de la cabeza de Sesostris III 53
Estatua de Ramsés II 54
Estatua de Amenorfis 55
Estatuilla de la reina Karomana 56
Estatuilla de la reina Tiye 57
Cabeza de sacerdote de la era ptolemaica 57
Respaldo decorado de una silla 58
Detalle de Henut 60
Estela funeraria de Mentuhotep 61
Censo del ganado 62-63
Velero de Beni Hasan 62
Soldados nubios en marcha hacia la guerra 63
Panadero, carnicero y cervecero 63
Embarcación privada con remero y dueño 63
Ebanistas oficiales 63
Granero 63
Esfinge de Gizeh 64
Esfinge de la era ptolemaica 64
Esfinge del templo de la reina Hatshepsut 64
Esfinge de Ramsés II 65
Cabeza de la esfinge de Tanis 65

IV. **ARTE ANTIGUO DEL ORIENTE PRÓXIMO**

Figura en relieve de un centinela 66
Mapa con principales yacimientos artísticos del Antiguo Oriente Próximo 67
Cabeza de mujer 69
Vaso de alabastro 70
Sello cilíndrico 70
Patrones producidos por sello 71
Cabra rampante de una tumba de Ur 72
Estatua del templo de Abu 72
Estela de Eannatum de Lagash 73
Cabeza de bronce de Ninive 74

Estela de la Victoria de Naram-Sin 74
Estatua de Gudea I 75
Estatua de una divinidad del agua, de Mari 76
Detalle de la estela de Hammurabi 77
Estatua del rey Idri-mi 78
Relieve del reinado de Ashurnasirpal II 80
Relieve mural de Sargón en Khorsabad 81
Divinidad en forma de toro alado 82
Parte del obelisco negro de Salmanasar III 83
Detalle de una pintura mural de Tib Barsib 84
Escultura asiria en relieve 84
Relieves sobre rocas de un memorable encuentro de los dioses 86
Estatua de bronce de la reina Napir-Asu de Susa 88
Tallas en relieve sobre una escalinata del palacio de Darío 89
La dama de Lemba 90
Panel dorado 92-93
Copia hecha en Byblos de un collar egipcio del halcón Horus 92-93
Lira de oro del cementerio real de Ur 94
Urnasche: el cantante de Mari 94
Estandarte real de Ur: panel de la guerra 94
Estandarte real: panel lateral 94
Estandarte real de Ur: panel de la paz 95
Panel portátil de madera de Mari 95
Modelo en arcilla de una carroza de Telloh 95
Placa de concha grabada perteneciente al cementerio de Ur 95

V. ARTE DE LA EDAD DEL BRONCE Y COMIENZOS DE LA EDAD DEL HIERRO EN EUROPA
El caballo y el disco solar de Trundholm 96
Mapa de yacimientos importantes de la Edad de Bronce y de Hierro 97
Brazalete de oro de Bellye 99
Tallas en roca de bailarines itifálicos 99
La lúnula de Killarney 100
Figuras de guerreros 100
Figura de bronce de un guerrero con cuatro ojos 101
Madre e hijo 101
La sítula 102
Cabezas de animal y humana en un alfiler 103
El casco de Hagighiol Tulcea 104
Detalle de un guerrero sobre el lomo de un caballo 104
La Dama de Elche 105
Figuras asexuadas agarrando las astas de un ciervo 106
Hombre que blande un hacha, y mujer con las manos en actitud de súplica 106
Figura central de la divinidad 106
Carro de culto de Stretweg 107
Vagón del caldero 107

VI. ARTE EGEO
Máscara de oro de Micenas 108
Mapa con distribución de los principales centros de la civilización egea 109
Pauta del palacio de Cnossos 110
El trono y la sala del trono del palacio de Cnossos 110
Planta y alzado del tesoro de Atreo 112
Ejemplo de decoración incisa: pyxis de las Cicladas 112
Salsera procedente de Spedos 113
Phitos procedente de Faistos 113
Cerámica de estilo miniano gris 114
Jarrón de estilo palacio decorada con caracoles de mar 114
Jarra de estribo 115
Decoración con guerreros de una crátera de Micenas 116
La Parisién, figura de un fresco de Cnossos 117
Arpista de mármol 118
Armadura 119
Sarcófago de piedra caliza pintada de Ayia Triadha 120
Paneles de oro sobre caja hexagonal de madera 122
Vaso de oro de Vafio 122
Collar de cuentas de oro en formas de rosetas 122
Escena de una batalla en relieve, sobre el Rhyton del Sitio 122
Tiara de oro 123
Copa de Néstor 123
Hoja de puñal 123
Empuñadura de puñal 123
Fresco de las Ikria 124
Fresco de la Primavera 124
Niños pugilistas 124
Fresco de los barcos 124
La sacerdotisa 124
Escena del fresco de los barcos: batalla naval 125
Escena del fresco de los barcos: paisaje tropical 125
La dama del muro norte 125

VII. ARTE GRIEGO ARCAICO
Ánfora de Caere 126
Mapa sobre el mundo griego 127
Ánfora protogeométrica 128
Ánfora geométrica ática 129
Héroe en lucha con un centauro 130
Vaso de perfume en miniatura 131
Crátera protaica 132
Ánfora cincelada 132
Estatua dedálica de una mujer 133
Estatua de una mujer 133
Kouros ateniense 134
Procesión nupcial sobre un vaso corintio 135
Vaso de François 136
Detalle de un ánfora: Pólux y su madre Leda 137
Kouros de Anavyssos 138
Un hombre sujetando un caballo 139
Pátera del saqueo de Troya 139
Kore con Quitón e Himatión 140
La batalla de los dioses y los gigantes sobre el tesoro de los Sifnios 140
El Doríforo de Policleto 141
Cáliz crátera: escenas de la Iliada 142
Cara B cáliz: hombres se arman para la batalla 142
Detalle cara B cáliz 142
Cara A cáliz: el sueño y la muerte sacan el cadáver de Sarpedón del campo de batalla acompañados por Hermes 143
Cáliz: Heracles lucha con el gigante Anteo 143
Diferentes tipos de vasos griegos 144







HIST[illegible] DEL ARTE

sarpe